Казимир Малевич

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ



Казимир Северинович Малевич. Около 1924 года

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

Том 4

Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов

С ПРИЛОЖЕНИЕМ ПЕРЕПИСКИ К.С.МАЛЕВИЧА
И ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО
(1922–1925)

Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания — *А.С.Шатских*

Москва «Гилея» 2003

Макет и оформление:
С.А.Стулов

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Общества Малевича, Нью-Йорк

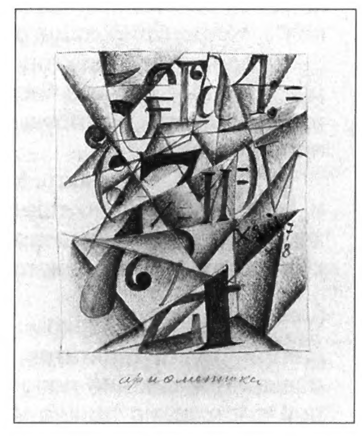


ISBN 5-87987-026-X

Содержание

Органика философского архитектона

Магия чисел не раз привлекала внимание художников — вспомним хотя бы знаменитую "Меланхолию" Дюрера — однако полноценное гражданство цифры получили в искусстве начала прошлого столетия. В зрительной форме математических знаков кубисты увидели новые возможности для создания живописных и графических композиций. Русские кубофутуристы также охотно пользовались пластическими потенциями арифметических обозначений; вместе с тем на их творчество несомненное влияние оказало исконное назначение условного математического языка, установление умозрительных связей. Во второй половине 1910-х годов стихия вычислений захватила, как известно, Велимира Хлебникова; числа и их соотношения, по мысли будетлянина, правили миром и историей.



К.Малевич. Арифметика. 1913

Наличие загадочных цифр в сугубо художественном деле эпатировало отечественную публику на афишах "Последней футуристической выставки картин "0,10" (Ноль-десять)", открывшейся в Петрограде в декабре 1915 года. Впоследствии исследователи старались докопаться до тайного смысла десятичной дроби на афише, но их расшифровки были лишь вольной интерпретацией заумного названия, придуманного Казимиром Малевичем[1].

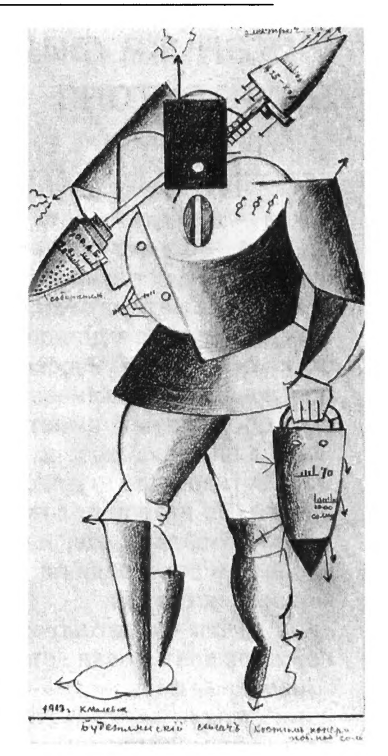
Следует отметить, что единица и нуль задолго до декабря 1915 года появлялись в работах отечественных авангардистов. Будетлянская опера "Победа над Солнцем" (1913) и здесь первенствовала: Алексей Крученых одно из ее действий поместил в "десятый стран", а на проектах занавесов Малевича среди других числовых обозначений астрономических величин присутствовали цифры "0,1", "1000" — так в условно-привычном для человечества виде символизировались необозримость и многомерность космических пространств.

1. См.: Ковтун Е. Путь Малевича // Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставки. Москва, Ленинград, Амстердам, 1988. С.156–157.
О более раннем появлении в творчестве Малевича цифры 0,1 см. ниже в статье. Следует также отметить, что Малевич крайне отрицательно относился к стремлению "разума" с помощью "отмычек" взломать без-смыслие зауми.

“Черный квадрат”, по мысли Малевича, являл собой нуль форм; он радикально очистил работы художника от каких-либо знаков. Нуль стал, как известно, одним из главных понятий в супрематической философии.

Единица представляла собой не менее важный концепт для Малевича. В отличие от нуля (“Вечного покоя”), концентрирующего в себе концы и начала, в единице имплицирован вектор движения, поскольку она фиксирует процесс отсчета чисел. В единице скрытно присутствует динамика, которую столь чтил основоположник супрематизма.

Приверженность Малевича к манипуляциям с нулем и единицей словно предвосхитили головокружительную карьеру этой двойки цифр, обеспечивших через кибернетику революционное развитие цивилизации в XX веке.



К.Малевич. Проект костюма Будетлянского силача для футуристической оперы «Победа над Солнцем». 1915

В теоретическом наследии Казимира Малевича существует ряд трактатов, помеченных необычной маркировкой: в названии использована дробь, числитель которой состоит из единицы, а знаменатель — через косую черточку — из цифр с 40-й по 49-ю.

Трактатов с такими заголовками на сегодняшний день известно восемь (с 1/40 по 1/49 с пропуском 1/43 и 1/44). Эти сочинения Малевича включены в настоящий том[2].

После числителя, главной единицы, в шапках следуют цифры как будто бы случайные, без внятных коннотаций. Однако художник слишком упорно помечал дробями свои сочинения, в этом явно таился некий смысл. Его и стремились раскрыть исследователи.

Датский историк искусства Троэльс Андерсен, родоначальник малевичеведения, публикуя в 1976 году трактаты с дробями (Malevich, vol.III), во вступительной статье изложил свою гипотезу о происхождении заголовков[3]. Ее обоснованием послужило высказывание Малевича, датированное 1924 годом: “На книжке Шопенгауэра написано «Мир как воля и представление». Я бы написал «Мир как беспредметность»; если существует представ-

2. В настоящий том не включен трактат “1/45. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи”, опубликованный ранее. См.: Малевич, т. 2, с. 55–123, 312–329.

3. Malevich, vol. III, p. 7–10.

ление, то значит Мира нет, а если воля для направления к овладевани<ю> представлени<ем>, значит ясно, что Мира нет, а <есть> борьба. Мир же недвижен вне воли и представлений. К.М."[4].

Тр.Андерсен предположил, что Малевич написал недошедший до нас труд, где шаг за шагом, глава за главой вел диалог с сочинением "Мир как воля и представление" Артура Шопенгауэра: "Очевидно, Малевич хотел в своей книге переосмыслить основополагающие идеи Шопенгауэра в соотнесении с искусством его собственного времени". По концепции датского историка, шифровка дробями давала знать о зависимости работ художника от произведения немецкого философа. Первые четыре десятка малевичевских глав до нас, считал ученый, не дошли, но трактат 1/41 уже давал материал для сопоставления — в сравнительной таблице Тр.Андерсен соотнес темы трактатов Малевича с темами соответствующих по цифрам параграфов первого тома сочинения Шопенгауэра "Мир как воля и представление"[5].

Гипотеза Андерсена о связях теорий Малевича с европейской философией его времени и вытекающих отсюда отношениях своеобразного наставничества и ученичества стала впоследствии аксиомой для европейских исследователей[6]. Однако при всей своей привлекательности для академических ученых она не выдерживает подтверждения проверкой[7]. Малевич не лукавил, когда

4. Записная книжка III. 1924. Архив Малевича в СМА, инв. № 32.

5. Тр.Андерсен начал свое сравнение с трактата 1/41, поскольку трактат 1/40 ему был неизвестен — вернее, не трактат, а его авторское название. Датский ученый работал над наследием Малевича в 1960-е годы, пользуясь консультациями историка русского авангарда Н.И.Харджиева (сообщено Тр.Андерсеном в беседах с автором настоящей статьи в январе 1999 года в Силькеборге, Дания). Однако Харджиев по каким-то причинам не счел нужным проинформировать зарубежного исследователя об авторском названии трактата, хранящегося в его собрании и начинающегося со строк "В моем живописном опыте...". Этот трактат, но без названия и маркировки 1/40, имелся в другом советском частном архиве, материалы которого были предоставлены в распоряжение Тр.Андерсена. В силу вышеизложенных обстоятельств трактат 1/40 остался вне рамок фундаментального английского издания сочинений Малевича. Очевидно, после выхода в свет третьего тома (Malevich, vol. III) Харджиев сделал пометку на бумажной папке, в которую был вложен трактат 1/40 в его коллекции: "Нет у Т<роэльса> А<ндерсена>".

6. См. также: Martineau E. Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite. Lausanne: L'Age d'homme, 1977; Marcadé J.-C. Un texte inédit de Malévich "La lumière et la couler" // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. XXIV (3). Juillet-september 1983. P. 261–262; Malévitch: Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé // Cahiers des avant-gardes. Lausanne: L'Age d'Homme, 1979 (см. по именному указателю); Ингольд Ф.Ф. Искусство как "искусство", искусство как жизнь: Десять параграфов об эстетике супрематизма Казимира Малевича // Собрание Ленца Шенберга: Каталог выставки. Мюнхен, 1989. С. 25.

7. При сравнении тем трактатов Малевича и тем соответствующих по цифрам параграфов первого тома "Мира как воли и представления" исследователю приходилось идти на целый ряд необоснованных натяжек. К примеру, авторские названия Малевича — иногда опущенные при английской публикации — говорят о том, что их даже в самом общем виде нельзя впи-

писал М.О.Гершензону: “А Шопенгауэр озаглавил свою книжку «Мир как воля и представление». Конечно, я ее не читал, но заглавие на витрине прочел, очень я над этим заглавием не думал, но немного рассудил, что Мир бывает только там, где нет ни воли, ни представления, — где же эти двое есть, там Мира не бывает, там борьба представлений”[8]. Это письмо к Гершензону, как и высказывание Малевича в записной книжке, послужившее отправной точкой для гипотезы Андерсена, относится к 1924 году.

Уже говорилось о том, каким важным камертоном были чужие формулировки для размышлений супрематиста[9]. Шопенгауэр в названии выразил главную идею своей философии — и Малевич полемизировал с этой идеей, противопоставив “Миру как воле и представлению” свой “Мир как беспредметность”.

Для русского философа-нигилиста было несомненным, что вся предыдущая человеческая культура — лишь “недомысел», “несмысл». В девизе-послании Шопенгауэра он видел квинтэссенцию людских заблуждений; одолеть же, проштудировать огромный труд немецкого философа без-книжник Малевич почитал расточительством времени — он вообще питал глубокое недоверие к “мудреным книгам”[10].

Особенности интеллекта выдавали принадлежность самочинного философа к роду харизматических мыслителей, постигавших истину в миг экстатического откровения; пережитое при рождении “Черного квадрата” потрясение преобразило художника в пророка-мессию, призванного (прос-)вещать о том, что было явлено лично ему и “первому в мире”.

Краткость земного пути, пройденного в катастрофические исторические времена, не помешала великому человеку реализовать весь свой потенциал и в пластике, и в слове. Профетический пафос, помноженный на дух революцион-

сать в дискурс шопенгауэровских параграфов (к примеру, один из вариантов трактата 1/48 был назван Малевичем “Идеология архитектуры”; у Шопенгауэра, по тезисам Андерсена, центральной темой 48-го параграфа является “Исторический жанр как ведущий вид искусства”; трактат 1/49 носит у Малевича авторское название “Труд и отдых» — параграф 49 у Шопенгауэра рассматривает проблемы “Идея — концепция — отражение (Vorstellung)”. Подробнее см.: Malevich, vol. III, p. 8–9.

8. Письмо К.С.Малевича к М.О.Гершензону из Ленинграда в Москву, 13 октября 1924 года // Малевич, т. 3, с. 352–353.

9. См.: Шатских А. Малевич после живописи // Малевич, т. 3, с. 11.

10. В своих показаниях арестованный Игорь Терентьев сообщил: “Однажды я принес Малевичу книгу Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», предлагая ему прочитать эту книгу, чтобы лучше понять свои собственные теории. Малевич сказал, что он «мудреных книг не понимает» и понимать их не считает для себя обязательным” (Следственное дело Игоря Терентьева (1931) / Публ. С.В.Кудрявцева. Вступ. ст. и примеч. Н.А.Богомолова и С.В.Кудрявцева // Минувшее: Исторический альманах. 18. М.; СПб: Атенеум–Феникс, 1995. С. 592–593).

ных времен и свойства национального менталитета, превратил супрематиста в титаническую фигуру (уставшие от "великих утопий" постмодернисты именно в Малевиче узрели главного "отца", бесконечно свергая его и тем самым бесконечно актуализируя).

Ныне, почти через полвека после пионерских начинаний Тр.Андерсена, мы можем более определенно говорить о контурах литературно-теоретического наследия Малевича. Вопреки существовавшим ранее представлениям постепенно прояснилось, что грандиозный мегатекст художника дошел до нас практически без утрат, а одно из определяющих свойств малевичевской словесности, вариативное дублирование основных положений в различных текстах ("обсказывание в других словах"), позволяет утверждать, что полная и исчерпывающая публикация сочинений русского авангардиста лишь дело времени.

Главной единицей для Малевича, с которой соотносились теоретические и философские работы, стал его собственный труд "Мир как беспредметность, или Вечный покой" (далее "Вечный покой"), опубликованный в третьем томе настоящего Собрания сочинений. Композиционные особенности "Вечного покоя" были проанализированы публикатором во вступительной статье и комментариях к трактату: напомним, что цифрой 1 в самом сочинении Малевич обозначил первую часть, которую в свою очередь разбил на параграфы. Именно с параграфа 38 первой части начинаются неполадки с числовыми обозначениями — цифры 39, 43 зачеркнуты автором, цифры 40 нет вообще; последняя цифра, 46, тоже зачеркнута Малевичем, и затем нумерованные параграфы отсутствуют вплоть до конца первой части, а их роль словно бы играют огромные блоки-вставки, которые нужно имплантировать на место по указаниям автора; эта работа и была проделана составителем настоящего издания.

Маркировка ряда отдельных самостоятельных трактатов дробями — начиная как раз с 40-го номера — проявляет уникальный смысл общей композиции философского наследия Малевича. Постижение этого смысла еще раз убеждает в монолитной целостности творческой личности супрематиста.

Все публикуемые в четвертом томе тексты написаны после переезда Малевича из Витебска в Петроград, где в 1922–1925 годах он получил возможность реализовать, хоть и не в полной мере, свой проект по созданию научно-художественного центра. Как уже не раз отмечалось, художник-теоретик, причудливо сочетавший в своем мировоззрении иррационализм и позитивизм, стремился фундировать теорию беспредметности рациональными доказательствами, ис-

пользуя академические каноны научности. Создание Государственного института художественной культуры (далее Гинхук) было парадоксальным прорастанием в жизнь супрематической метафизики.

С теоретическим обоснованием целенаправленного внедрения без-предметности в предметную действительность для субъективиста-нигилиста Малевича не было затруднений: "...субъективный предмет это тот предмет, который построил субъект и не разъяснил людям его значимость, его конструкцию; другими словами сказать, это такой предмет, что никто другой не может им пользоваться, и поскольку люди сумеют им пользоваться, постольку предмет <субъективный> становится объективным ... поскольку таковые предметы осознаны, постольку они объективно существуют, все дело в осознании <...>.

Итак, из того, что я сказал, видно, что я утверждаю закон, план и систему, т.е. такое положение, которое делает возможным все субъективные явления сделать объективными"[11], — писал он в одном из трудов.

Сходными доказательствами утверждения объективности субъективной философии оперировал в XX веке не один Малевич; язык был той сферой, где свершалось превращение субъективного постижения Ничто в "объективную" онтологию, действительную сначала для адептов, затем — в идеале — для всего человечества; точки соприкосновения теорий Малевича с метафизикой Мартина Хайдеггера, неведомого ему младшего современника, уже не раз становились темой для обсуждения[12].

Витебский Уновис был первым объединением сторонников супрематиста, воспринявших его субъективные теории и таким образом "объективировавших" философию беспредметности. Гинхук с его продуманной системой отделов и секторов тем более делал эту "объективность субъективности" доказанной и реализованной.

При внимательной проверке авторских дат ныне публикуемых трактатов (1922–1923) выявилось, что на самом деле почти все тексты были написаны или существенно дополнены в 1924 году — именно тогда Малевич "вырастал в институт"[13]. В трактатах с дробями впечатляют усилия, приложенные художником-

11. Малевич К. О субъективном и объективном в искусстве и вообще // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993. С. 243–244, 248.

12. См.: Martineau E. Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite. Lausanne: L'Age d'homme, 1977; Гройс Б. Малевич и Хайдеггер // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 9, 1982. S. 355–356; Padrta J. Suprematismus Kazimir Malevič'a. Praha: Torst, 1996 (главное внимание сравнительному анализу теорий Малевича и философии Хайдеггера отведен первый раздел: "Svet jako bezpredmetnost, nebo Večny klid (Esej o problematickem humanismu)", с. 8–75). См. также: Малевич, т. 3, с. 23, 52.

13. Малевич, т. 3, с. 353.

теоретиком для сопряжения столь разных дискурсов, как нигилистически-мистическая философия и практическое внедрение супрематизма в советскую действительность. Помимо “объективизации” теории беспредметности трактаты отданы отражению актуальных процессов в отечественной жизни искусств середины 1920-х годов — шифровка названий дробями нагружалась еще одной функцией: она должна была закрепить родство текстов с супрематической “абсолютной философией”[14].

Цементирующей основой всех трактатов, как и всей метафизики Малевича, была мифо-онтологическая триада, воплощавшая ипостаси человеческой активности на протяжении всей истории: Религия (Церковь), Фабрика (Наука, Производство), Искусство. Этот “тройственный путь к совершенству” по-прежнему был основополагающим для всех рассуждений художника.

Превосходство Искусства заключалось в том, что оно первое отказалось от всех ранее господствовавших условностей и вышло к свободе, то есть к беспредметному миру. После “Черного квадрата” (1915) новая жизнь, по Малевичу, уже наступила в Искусстве, и дело было за ее материализацией в действительности.

Радикально новая жизнь возникла, как известно, совсем скоро после появления “Черного квадрата». В ходе революционных катастроф родилось новое государство, новая идеология, новые люди, — однако не Искусство определяло их характер, как то должно было быть по взглядам супрематиста. Утопический идеализм теорий не мешал их автору трезво понимать реальные процессы; в новых формах государства и идеологии Малевич увидел все то же жесткое подчинение Искусства власти “материальных” и “духовных” вождей — их лики заменяли собой иконы. И пафос беспредметника оставался прежним — он вскрывал в “новых формах” замаскированную старую суть и противопоставлял ей истину подлинно свободной жизни.

Трактат “1/40. Живописный опыт” еще и еще раз провозглашает, что к беспредметности первой вышла живопись; именно она указала путь другим видам искусства. “1/41. Философия калейдоскопа” — это новая артикуляция теорий без-законной, без-

14. Примечательны словесные расшифровки дробей, вынесенные в некоторые заглавия: так, 1/48 и 1/49 определяются как “одна сорокьвосьмая” и “одна сорокдевятая”; 1/46 и 1/47 — “1/46 часть” и “1/47 ч.”; таким образом подчеркнуто, что эти “блоки” являются “сороквосьмой” частью одной композиции. Первый вариант трактата “1/41. Философия калейдоскопа”, носящий название “О художественном начале”, открывает собой рукопись “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. Абсолют<ная> философ<ия>” (см. примеч. к трактату 1/41 в наст. изд.).

граничной без-предметности; Малевич вновь предостерегает современников от напрасных поисков смысла в иррациональном мироздании; фетиши человечества — понятия и вещи — это условности случайных узоров, порожденных вращением стеклышек калейдоскопа. Искать в этих произвольных орнаментах закон и смысл — бессмысленно.

Главные темы трактата “1/42. Беспредметность» — свет и цвет как специфические свойства живописи; в дальнейшем свои рассуждения художник продублировал в рукописи “Свет и цвет”[15].

Особо же примечателен автобиографический очерк “Из 1/42. Заметки”, где Малевич рассказывает, как восприятие света и цвета пробудило в деревенском мальчике будущего живописца.

Объединяя столь разножанровые тексты маркировкой 1/42, автор словно бы подчеркивает, что его цель проанализировать сугубо материальные явления — однако метафизика света с ее разветвленной родословной, идущей от древнейших дуалистических миропредставлений, подспудно оказывает влияние на все его размышления[16].

Исследование феноменов света и цвета было настолько существенным для Малевича, что и сам трактат 1/42 превратился у него в некий главенствующий объем, к которому были “приставлены” другие тексты (или “из” которого родились другие, меньшие по размерам объемы; в этом смысле примечательна авторская пометка на нескольких архивных листах: “Из ст<атьи> 1/42 выделенное для новой статьи”[17].

Следует оговорить, что в отличие от параграфов 41 и 42 параграфа 40 нет в первой части “Вечного покоя», и резонно посему предположить, что Малевич мыслил вмонтировать блок 1/40 именно на это место. Однако необходимо подчеркнуть особо, что жестко привязывать трактаты с дробями к соответствующим параграфам “Вечного покоя” не представляется корректным, поскольку Малевич, имитируя “научность” и “систематичность», был прежде всего творцом-интуитивистом, вернее —

15. Текст с авторским названием “Свет и цвет” (Записная книжка А. 1923. СМА, инв. № 31) не имеет авторской маркировки 1/42; см. также примеч. к трактату 1/42 в наст. изд.

16. Всестороннему анализу метафизики света у Малевича отведен раздел в изд.: Padrta J. Kazimir Malevič a Suprematismus. Praha: Torst, 1996. S. 76–106.

17. Архив Малевича в СМА, инв. № 22.

художником. В силу этого не приходится говорить о буквальном соответствии и сверхпродуманной выдержанности композиционных связей его текстов. Пропуск цифр 43 и 44, то есть отсутствие трактатов 1/43 и 1/44, еще раз свидетельствует о том, что нельзя искать рационального конструирования в органической архитектонике малевичевского теоретического наследия[18].

Формально-теоретический отдел Гинхука, возглавляемый самим директором, разрабатывал зреющее со времен Витебска "биологическое" обоснование теории рождения новых течений в искусстве. Их появление происходило, по Малевичу, из-за внедрения в организм прежнего направления/течения некоего пластического элемента, который и перестраивал старый художественный организм в новый. В малевичевской теории господствовал биологически-медицинский дискурс: метаморфоза в искусстве была результатом действия, сходного с действием бактерий, проникающих и укрепляющихся в чужеродном теле. Однако термин "бактериология искусства" при широком хождении во времена Гинхука все же был заменен самим автором на термин другого дискурса, политэкономического; "бактерия" превратилась в "прибавочный элемент"[19]. Наблюдения и выводы руководителя Формально-теоретического отдела отлились в форму трактата с академическим названием "Введение в теорию прибавочного элемента в живописи" — и импульсивной маркировкой гранок дробью 1/45.

Оценка актуального художественного процесса как процесса эклектического, смешивавшего формы разных — давно ушедших — эпох и посему лишавшего современность собственного стиля, собственного искусства, была определяющей для трактата 1/46; эклектика с угрожающей силой распространялась, по Малевичу, прежде всего в архитектуре.

Ганс фон Ризен, публикуя трактат 1/46, озаглавил его "Супрематизм"; он подчеркнул концентрацию автора на архитектурных проблемах и первым выска-

18. Ведущие темы параграфов 41 и 42 первой части "Вечного покоя" отличаются от тем трактатов 1/41 и 1/42. Параграфы 43 (его номер зачеркнут) и 44 есть в первой части "Вечного покоя" — их ведущие идеи четко сформулированы Малевичем: несколько строчек крохотного 43-го параграфа увенчивает вывод "Всякая идея — результат сложения обстоятельств"; параграф 44 варьирует тему "Нуль как кольцо преображения всего предметного в непредметное" (Малевич, т. 3, с. 84).
На настоящий день в обследованных составителем архивах нет ни сведений, ни упоминаний любого рода о существовании трактатов 1/43 и 1/44.

19. Как представляется, самому Малевичу в середине 1920-х годов стала ясна уязвимость медицинско-биологического дискурса в объяснениях художественных процессов; собственные сравнения пластических "бактерий" с палочкой Коха делали его теории легкой мишенью для борцов с "заразой буржуазного формализма".

зал предположение, что этот текст Малевич мыслил помещенным на место параграфа 46 в первой части “Вечного покоя”[20].

В сочинении с зашифровкой 1/47 новое искусство рассматривается родоначальником супрематизма с позиций необходимости радикально новой архитектуры; большое место здесь отведено полемике с представителями конструктивизма и функционализма.

В следующем же трактате, 1/48, словно на наших глазах осуществляются последние шаги, ведущие к рождению собственной архитектуры Малевича.

Рассмотрению “гражданского” и “эстетического” начала в зодчестве отданы многие страницы в разных сочинениях Малевича, но прицельно эти проблемы анализируются в произведении “1/48. Идеология архитектуры». Данную работу Малевич считал программной и стремился ее широко обнародовать, но “Жизнь искусства” (“наша балетная газета”, по его саркастическому замечанию) уже в 1924 году не дерзала публиковать столь “нематериалистические” теории.

Трактат был послан автором А.В.Луначарскому, тогда еще главе Наркомпроса, чтобы довести до сведения властей соображения, идущие вразрез с господствующими. Малевич безосновательно полагал, что Луначарский способен признать его правоту (вышеупомянутая замена “бактерии” на “прибавочный элемент” также выдавала желание беспредметника сделать более приемлемыми — хотя бы на уровне фразеологии — свои теории для советских идеологов и чиновников). Впоследствии Луначарский вскользь заметил: “Я пробовал читать велеречивые и смутные теоретические произведения вождя “супрематистов”. Свои цели и свои пути Малевич старался там каким-то образом связать, запутываясь, и с революцией, и с богом”[21].

Созданию “Вечного покоя” аккомпанировали витебские письма к М.О.Гершензону — теоретические разработки трактатов с дробями сопровождались письмами к Эль Лисицкому[22]. Как представляется, письменное общение с Эль Лисицким, особенно плотное в 1924 году, сыграло катализирующую роль и в возник-

20. Malewitsch K. Suprematismus — Die gegenstandslose Welt. Ubertragen von Hans von Riesen. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1962, S. 27–29. Более подробно см.: Малевич, т. 3, с. 60.

21. Луначарский А.В. Русские художники в Берлине // Огонек. М., 1927, 24 июля (цит. по: Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 216).

22. См.: Письма Казимира Малевич Эль Лисицкому и Николаю Пунину / Публ. А.Шатских, Л.Зыкова, А.Каминской. М.: Пинакотека, 2000. С. 2–21. См. также Приложение к наст. изд., с. 294–317.

новении архитектонов, и в появлении окончательных (насколько это было возможно для Малевича) вариантов сочинений, маркированных дробями.

Лисицкий планировал выпустить книгу Малевича и интенсивно работал над переводами различных текстов. Европа попрежнему была очень авторитетной для России, и перспектива опубликоваться за границей давала супрематисту надежду через международное признание получить общественную трибуну на родине.

Теоретическая работа, озаглавленная “Идеология Архитектуры (выдержки)”, была отправлена Эль Лисицкому как “два письма”[23] в декабре 1924 года. Монтаж выдержек, извлеченных самим автором из трактата 1/48, предварялся кратким личным посланием и эпиграфом; приведем их ввиду большого интереса:

“Дорогой Лазарь Маркович.

Я послал Вам недавно одно письмо в Локарно, но сейчас посылаю другое и говорю Вам, что мною открывается борьба за новые формы и настоящее понимание идеологии архитектуры. Мною был читан доклад в обществе архитекторов в заполненном зале и людьми, и проектами памятника Пушкина, которые построены во времени 20-х годов 19 века[24].

На днях пошлю и журнал “Жизнь Искусства”, где сняты Ван Гоф и моя супрематическая архитектура[25]. Если Вы вздумаете что-либо написать, то, конечно, желательно в духе если не супрематизма, то вообще по поводу нового, беспредметной идеологии или влияниях. То, что ниже буду излагать, не помещается в “Жизни Искусства” потому, что философия[26].

23. Следует отметить, что в “эпистолярном” формате теоретических рассуждений крылась специфически советская подоплека: уже в 1924 году, чтобы послать за границу статью или книгу для публикации, надо было пройти цензуру; прохождение цензуры занимало много времени и никаких гарантий, что текст после многомесячного рассмотрения “особой комиссией” будет пропущен для публикации, не было. Наивная хитрость Малевича — пересылка статей как частных писем, которые затем предполагалось опубликовать (“если бы наладить мои письма в печать в журналах, то гонорар нужно собирать и класть там же в кассу на мое имя”; см. наст. изд., с. 311), — была замечена и пресечена советскими официальными органами. Малевич сообщил в письме: “Хотел продолжить посылать письма о<б> архитектуре, но оказалось, что если окажется, что Вы их напечатаете, то тоже буду за это отвечать, <их сначала> нужно предъявить в особую комиссию” (см. наст. изд., с. 314).

24. Имеется в виду “Выставка конкурсных проектов памятника А.С.Пушкину в селе Михайловском Псковской губернии”; она была открыта в декабре 1924 года в Ленинграде, в главном здании Академии наук.

25. Малевич К. Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману // Жизнь искусства. 1924. № 50. 9 декабря. С. 13–14; см. также: Малевич, т. 1, с. 278–280; 368–370.

26. Об отказе редакции журнала “Жизнь искусства” поместить статью Малевича, называемую им “Идеология архитектуры”, см. в комментариях и примеч. к трактату “1/48. Идеология архитектуры” в наст. изд.

Ниже писанное Вам письмо буду просить Вас о помещении в Kunstblatt или где Вы найдете возможным, но желательно скорее”[27].

Над машинописным текстом “Идеологии архитектуры” — приписка пером: “Искусство никогда не может быть на фабрике и заводах, последние только вырабатывают то, что должно служить храму Искусства, храму духа, в чем материя пройд<ет> через грязь человека к новой чистоте беспредметности”.

Завершающий трактат цикла, “1/49. Мир как беспредметность. Труд и отдых”, послужил донором для сочинения “Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса”[28]. “Архитектура...”, беловая рукопись из “Записной книжки III. 1924”, представляет собой лекцию, приготовленную для студентов архитектурного вуза, — осенью 1924 года Малевич приступил к преподаванию в Ленинградском институте гражданских инженеров. Данное биографическое обстоятельство также в немаловажной степени способствовало его стремлению к “объективизации” своих теорий через их разъяснение.

К архитектуре, основанной на супрематическом формообразовании, подбирались, казалось бы, еще в Витебске. Сам Малевич в 1920 году поручил “развитие архитектуры молодым архитекторам, сам же удалился в пространство мысли”[29]; дипломированный архитектор Лазарь Лисицкий давал соответствующие задания своим ученикам в архитектурной мастерской Витебского Народного художественного училища[30]; дипломированный архитектор Давид Якерсон в 1920 году создал первые протоархитектоны — стереометрические композиции, служившие пьедесталом его витебских памятников[31]; ученики школы делали “модели”, проектировали “аэродвижущиеся вокзалы”. Однако создать архитектоны было суждено лишь самому родоначальнику супрематизма. И не только создать, но и дать им предельно емкое имя.

27. Письмо К.С.Малевича к Эль Лисицкому из Ленинграда в Минусио близ Локарно, 22 декабря 1924 года. Впервые опубликовано в пер. на нем. яз.: Brief von K.S.Malewitsch an L.M.Lissitzky, 22. Dezember 1924 // Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln: Museum Ludwig, 1995. S. 43. Письмо хранится в частном собрании, Санкт-Петербург. В наст. изд. данное письмо цитируется по фотокопии, любезно предоставленной Тр.Андерсеном.

28. Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Сарабьянов Д., Шатских А. Указ соч. С. 255–269. См. также наст. изд., с. 273–285.

29. Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск: Уновис, 1920. С. 3.

30. См.: Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны // Л.М.Лисицкий. 1890–1941: Каталог выставки. Москва; Эйндховен, 1990. С. 35–42.

31. О протоархитектонах и трехмерном супрематизме скульптора Давида Якерсона, преподававшего в витебском училище, см.: Шатских А. Витебск: Жизнь искусства. 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 118–120.

Тысяча девятьсот двадцать четвертый год был, как видим, весьма насыщенным в биографии Малевича; следует добавить, что его значимость заключалась еще и в том, что в течение года совершился переход от проектного уровня рисунков (1923) к реальным моделям[32].

Первоначально бумажные проекты новой архитектуры предназначались супрематистом для "землянитов" и были названы "планитами"; в "гранитных" неологизмах Малевича неизбежно слышится эхо хлебниковского словообразования. Вместе с тем проекты планитов имели также определения "сегодняшние сооружения" и "проекты супрархитектуры".

В переписке с Лисицким у Малевича возникает новая выразительная характеристика — "слепые сооружения, слепые беспредметные сооружения"[33]; ассоциации с древнеегипетской архитектурой обсуждаются собеседниками тут же. Нужно упомянуть, что к окнам и вообще отверстиям у Малевича было крайне негативное отношение: к примеру, в своих текстах он писал о желании Жизни проделать отверстия в Искусстве, чтобы поселиться там, или рассуждал о кубе, в котором стремятся прорубить окна-двери и превратить тем самым куб в утилитарное жилище (не будем останавливаться на фрейдистских коннотациях этих образов, поскольку их рассмотрение выходит за рамки настоящей статьи). В ареал значений "слепой", "слепота" Малевич включал также смысл "интуитивный", "подсознательный" — отвечая Лисицкому, который нашел термин "слепая архитектура" "тоже прекрасным", Малевич отметил: "Вы нашли его подсознательным, ибо я говорю с Вами из центра подсознательного, но не бодрствующего"[34].

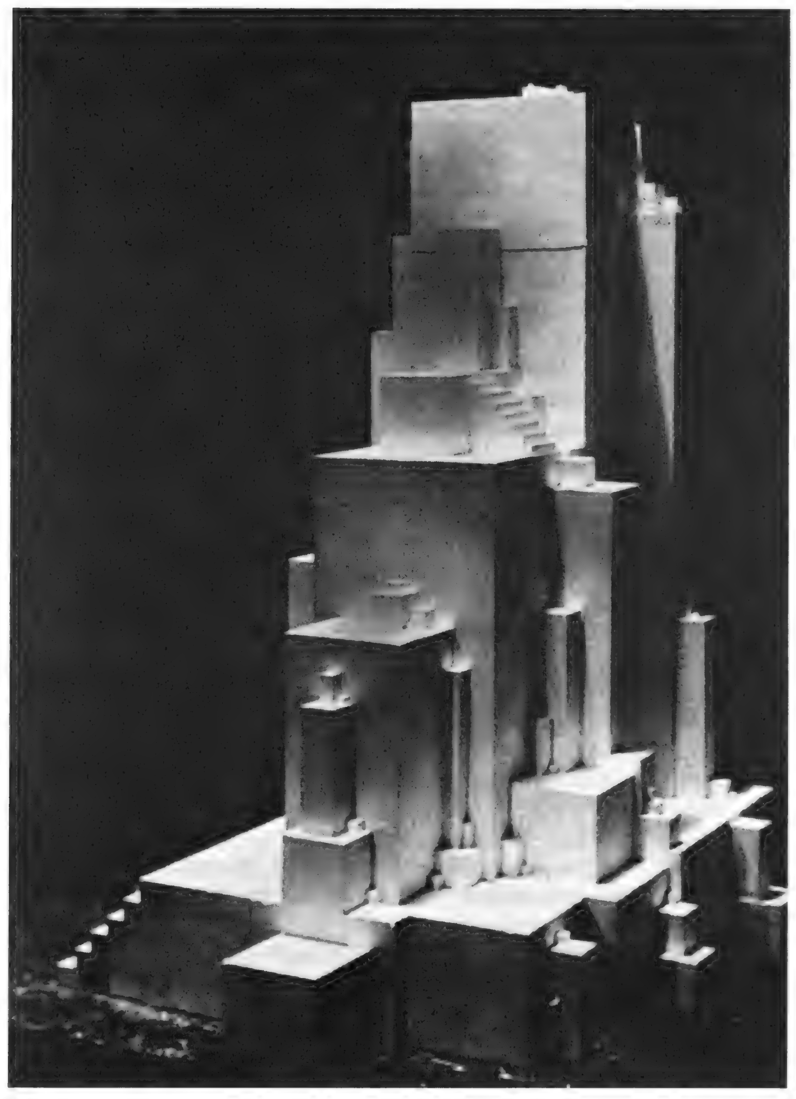
Собственную "слепую архитектуру", рожденную "в глубинах интуитивного разума", Малевич полемически противопоставлял и конструктивизму, и функционализму; в трактатах с дробями такой полемике отведены энергичные пассажи.

Цельность и оригинальность художественных явлений, которыми был столь богат XX век, получали, как известно, завершение в языке, т.е. в создании неологизма — означающее появлялось тогда, когда означаемое приобретало зрелые статусные формы.

32. Появление 1922 и 1923 годов как дат создания архитектонов — это привычные для Малевича передвижки дат на более ранние сроки. Вместе с тем идея архитектонов действительно вызревала с витебских времен; сложный вопрос о датировке возникновения того или иного художественного явления — что считать началом, первый импульс или зримое воплощение замысла — весьма существен в генезисе русского авангарда и нуждается в особом обсуждении, выходящем за рамки настоящей работы.

33. См. наст. изд., с. 301.

34. Там же, с. 308.



К.Малевич. Архитектон Зета. До 1927. Не сохранился

Лисицкий в письме к Малевичу заметил: “Вы всегда умели верное слово найти...”[35]; в имени открытия супрематиста обретали бессмертие. В результате поисков, примерки; обкатки архитектурных терминов у Малевича-теоретика в середине 1920-х годов окончательно выкристаллизовались следующие определения: архитектуру конструктивистов он предпочитал называть “конструктурой”, а собственную архитектуру, основанную на органической компоновке объемов, “архитектоной”; здесь трудно удержаться от замечания о чуткости Малевича к импульсам, идущим от языка: его неологизмы “конструктура” и “архитектона” восходили к слову “архитектура” и поэтому носили ту же грамматическую форму, то есть были именами существительными женского рода.

35. Там же, с. 300.

Зримым воплощением супрематической архитектоны стали разнообразные архитектоны, единичные модели; первоначально Малевич употреблял слово “архитектона” для характеристики объемной модели, но затем развел два понятия, делая архитектон частным производным от общей архитектоны. (Заметим в скобках, что волюнтаристское название модели супрематической архитектуры “архитектоной” вместо “архитектона”, допускаемое некоторыми современными авторами, означает их то ли незнание, то ли нежелание считаться с теоретическими разработками самого художника.)

Вникание в историю возникновения и создания трактатов с дробями со всей очевидностью прояснило, что архитектоны увенчали движение художественно-теоретической мысли супрематиста. Поначалу у Малевича родилась “платоническая идея”, отшлифованная через слово в “пространстве черепа», а затем она приняла зримый вид совершенной модели совершенной архитектуры — без-цельного, без-функционального, без-конструктивного “слепого сооружения”.

В композиции “природоестественных тел”, коими для супрематиста были его объемные модели, в пластической форме воплощался принцип органического вариативного роста-развития через дробление-умножение-повторение, который стихийно возник при создании его вербального мегатекста. На интуитив-

ном уровне сам Малевич ощущал это родство, цифруя свои текстовые объемы как строительные блоки, которые должны были в идеале монтироваться на положенные им места в общем "органическом сооружении".

Концептуальные соображения о принципах конструирования теоретического наследия и их последующем художественном воплощении были высказаны автором настоящих строк в статье, опубликованной в 1993 году[36]. Архивные изыскания, работа над публикацией текста "Вечного покоя", а также ставшие доступными в последнее время новые материалы лишь подкрепили высказанный тогда вывод: принцип формирования, построения архитектонов был интуитивно освоен, отработан Малевичем при конструировании своей словесности. Архитектоны стали иконическим выражением, пластическим "выводом" теоретической мысли художника.

36. Шатских А.С. Философский архитектон Малевича // De Visu. 1993. № 11 (12). С. 39–45.

* * *

В четвертом томе Собрания сочинений публикуются все известные на сегодняшний день трактаты с дробями, за исключением "1/45. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи», увидевшего свет ранее, во втором томе.

Во второй части тома помещены лекции, связанные по темам с данными трактатами.

В Приложении публикуются "Из 1/42. Заметки", соотносимые Малевичем с трактатом 1/42. Сюда включена также "Переписка К.С.Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925)".

Публикатором для удобства чтения текст в некоторых случаях разбит на абзацы; исправлены грамматические ошибки, расставлены знаки препинания; упорядочено грамматическое согласование членов предложения. Сохранены словоупотребление, написание и авторская стилистика в построении фраз; в крайне немногочисленных случаях, когда авторское построение фразы затемняет ее смысл, члены предложения переставлены местами. Публикатором было принято решение отказаться от унифицирования заглавных и строчных букв (сохраняется авторское написание "Искусство" и "искусство" и т.д.).

Выделенные Малевичем слова и фразы в настоящем издании подчеркнуты прямой линией. Авторские скобки, в рукописных и машинописных оригиналах имеющие вид косых черточек и круглых скобок, воспроизводятся в настоящей публикации в виде круглых скобок. Общеизвестные сокращения не раскрываются, если они не раскрыты автором. Дополнения, толкования и расшифровки публикатора приведены в угловых скобках; зачеркнутые Малевичем слова, необходимые по смыслу, воспроизводятся в квадратных скобках; предположительное чтение неясных слов заключено в фигурные скобки; не поддающиеся прочтению обозначаются как <слв. нрзб.>.

Сноски и примечания Малевича отмечены звездочками и расположены постранично; примечания публикатора, помещенные в конце книги, пронумерованы арабскими цифрами.

Публикатор приносит глубокую благодарность г-ну Троэльсу Андерсену, директору Музея Августа Йорна в Силькеборге, Дания; директору Стеделийк Музеума г-ну Руди Фуксу; куратору Стеделийк Музеума г-ну Герту Имансе, а также руководству Культурного фонда “Центр Харджиева—Чаги” при Стеделийк Музеуме в Амстердаме за предоставленную возможность работать в архивах и использовать архивные материалы.

I. ТРАКТАТЫ С ДРОБЯМИ

1/40

ЖИВОПИСНЫЙ ОПЫТ

I.

В моем живописном опыте, как впоследствии выяснилось, было два момента: один момент, ранний, выразившийся в плане изучения взаимодействия цветов друг на друга, и второй план — из выясненных законов соотношений построить новую живописную организацию, в которой либо выпадают формы предметов, либо подчиняются своеобразной живописной логике окрашивания. Когда я подходил к предмету или натуре в раннем своем периоде для того, чтобы раскрывшиеся в них живописные явления воспроизвести на холст, то я стремился передать их в точности, т.е. в их естественном виде со всеми их состояниями, свойствами легкого движения и тяжести впечатления. Эти два момента натуры меня больше всего интересовали.

Над этою натурою, над передачею точности ее веса естественного вида распределения, работал я не один, но большая группа живописцев. Из этого подхода и отношения к натуре видно, что ни во мне, ни в другом живописце не возникало мысли о видоизменении натуры. Мы считали изменить ее невозможным, мы изучали ее для будущего, и такова была наша задача, чтобы на основании этой науки построить живописное построение. Отсюда о композиции, изменяющей ее видовые отношения, не было и речи; следовательно, не было и речи и о творчестве и задачах эстетическо-художественных, ибо в творчестве уже подразумевалось изменение при творении, а это была натура без всяких добавок со стороны моего личного произвола. Последним вся задача исчерпывалась, натурализация натуры на холст была нашей целью, а достижение тождества — совершенством.

Мы не понимали тогда, почему нас называли художниками и воспроизведения наши художественным творчеством; и чем больше было похоже наше воспроизведение на натуру, тем больше в нем видели художественности, когда нужно было видеть только натуру. Мне не было ясно, почему не считали инженера, строящего железнодорожный мост, инженером-художником, а мост художественным творческим произведением. Ведь он шел тоже от этой же натуры и, больше того, претворял

ее в новые явления <, делая это успешнее,> нежели мы, живописцы, устанавливающие все в пространстве перспективы, ведь все факты композиционного, конструктивного порядка были у него налицо. Очевидно, под художественностью разумели простое воспроизведение, а нужно было разуметь тот момент, где личность живописца сказывалась в видоизменении натуры, обращении ее в картину, т.е. в новую форму, по своему начертанию не похожую на натуру. У инженера это было в полном объеме, любой мост был формулировкою законов природы. Натура в лице инженера была изменена, следовательно, отвечала творческой композиции инженера и была технической картиной; <здесь есть> все данные за то, что построенный мост должен быть художественным произведением утилитарного порядка, но этот новый прибавочный элемент не был признан в натуре художественным. Таким образом, художественная сторона моста выражалась в элементах украшающих, не имеющих утилитарных назначений, <инженер вынужден был использовать> формочки, которые служили бы приукрашиванием натуральных воспроизведений, без этих украшений любой технический мост не может считаться художественным.

Отсюда все технические сооружения разделяются как бы на [две] категории научного порядка, низшего и высшего. К высшей категории принадлежат те технические сооружения (низшие простые гражданские сооружения), которые получа<ю>т завершение в архитектуре, высшая <категория сооружений> приукрашивает натуру, т.е. обращает ее в картину, в архитектуру, или воспроизведение возводит в произведение. Первый случай обосновывает произведения на чисто научных данных, преследующих чисто техническую утилитарную цель, <то есть> цель применилась к чисто беспредметным законам, найденным наукою. Второе <, высшее по категории сооружение,> архитектурное, обосновывается на чистом вдохновении: это, очевидно, и считалось эстетическими художественными формами, видоизменяющими натуру в картину, в архитектуру; и таким образом общая деятельность человека в данном случае разделялась на два начала, или две категории гармонических отношений: 1 <-я> категория — гармония практическая; 2 <-я –> гармония эстетическая.

Инженерные постройки не считались художественными; это <была> техника со своей практической гармонией, не обращенная в архитектуру и высшую степень гармонии. Фотографическое изобразительное искусство не считалось художественным, как и научные выявления, <поскольку они> свои данные не оформили художественною гармонией. Эстетическое только принадлежало искусству, считалось художественными гармониями. Живопись, переходя из своего этюдно-научного состояния в форму архитектурной живописи, считается <уже как> художест-

венно-архитектурное сооружение. Гражданское сооружение, переходя в архитектурное, тоже является уже произведением. Но <и> те и другие <произведения> все же являются изобразительным искусством натуры как известные выводы, примененные к цели; <и> то и другое искусство изображает натуру в практической и эстетической гармониях, <и они> одинаково являются практическими, поскольку существует необходимость утилитарных или эстетических предметов.

Конечно, две таковые необходимости можно оспаривать — нужна ли эстетическая гармония или нужна только чистая практическая их действительность; может <быть, практическая и эстетическая гармония должны> слиться в одну форму и построить новую действительность вне практических первенств и эстетических различий, логика которой установит другую необходимость других задач и сведет все к тому, что первое и второе есть не что иное, как технические искусства, через посредство которых так или иначе изучаем законы натуры и на основании последних строим те или иные гармонии как беспредметные простые выводы, которые могут послужить любому удоду или насекомому дуплом для его чисто практических целей и который будет думать, что как вся природа мудро придумала для него вещь. Гармонии в свою очередь могут потерпеть крах, ибо цель всех гармонических овладеваний заключается в достижении покоя, так как покой есть единственная необходимость человека, необходимость беспредметная. Может быть, это все иллюзии пишущего волнующегося мозга, который вечно мечтает и раздражается, что нет нигде покоя, что вечный покой был когда-то нарушен и мир рассыпался на различия и теперь вновь собирается к миру без-различному.

Таким образом, все приписываемое преимущество эстетическому искусству высшее или техническому меньшее будет неверно; мне кажется, что преимущества <вообще> отпадают. Эстетическое искусство как бы претендует на свое первенство и игнорирует техническое искусство — как будто <бы> его гармоническая система скорее приближает меня к покою, нежели экономически-материальная; оспаривать <эти положения> можно только <в сравнении,> в их чисто технических достижениях и <лишь тогда можно> устанавливать оценку технического изображения <и> искусства, и техники инженера — котор<ое> из них скорее меня может довести к миру-покою; техника ли, религиозное <ли> учение, социалистическое <ли> учение — ведь это все есть разные виды гармонического построения, перед которыми стоит одна задача — дойти к гармоническому миру, т.е. покою.

Эстетическое искусство свое преимущество хочет доказать тем, что оно приводит утилитарную техническую вещь в высшие начала художественной ценности, облагораживает, лишает грубости и делает красивой. Если это так, то эстетика является одним из технических инструментов, при помощи которого все

шероховатости сглаживаются и достигается гармония всего построенного тела; шлифовальная бумага доделала то, чего не мог сделать напилок. Это одна из малых сторон, которая все же подтверждает, что инженерное искусство и эстетическое в своем соединении хотят скорее усовершенствовать гармонию вещи, чтобы она дала покой, у них одна цель. Эстетическая гармонизация как бы замаскировывает голую действительность практическую или харчевую <в> высший духовный эстетический порядок, т.е. возводит <ее> как бы в нематериальное духовное состояние, где нет ржавчины и порчи, <т.е.> в область вечной красоты “вечного покоя”, подобно религии, которая возводит душу в духовно освобожденное от материи царство, <в> гармонию духовную, где все вещи становятся образом; а в эстетической области искусства все возводится <в эстетическую гармонию> и <поэтому> существует в картине новый вид образа; для <э>того <как> инженер, так и художник нарушают естественную гармонию натур<ы>, <потому> что не находят в ней той высшей эстетической или практической особенности, которой натура <как таковая> не оформляется и оформляется только в том или в другом искусстве. Вне этой особенности натура есть хаос — так, очевидно, должны рассуждать и инженер, и художник. А может быть, это недоразумение, может быть, обратно, — что инженер и художник свое хаотическое бредовое состояние хо<тя>т уложить в натуру и он<о> не укладыва<е>тся, из-за чего и поднимается драка из-за метода укладки.

Необходимость заставляет оба искусства привести себя в полную связь с натурою, установить гармоническое отношение, установить не диссонанс, а покой; я в полном покое хочу пройти всю натуру, все бытие, не хочу вражды и тяжести. Я хочу втиснуть свой разгоряченный борьбою мозг в натуру и раствориться в ней, но несчастье мое в том, что не могу <ни> найти щели, ни придумать орудие, которое разрубило <бы> натуру, и я бы вошел — она не рубится, не растворяется, не сгорает, не замерзает, она, как ведьма, в пар обращается, и в воду, и в дерево, и в пепел; так уж сам мой разум установил ее неущемленность. Хочешь ведьму преодолеть — а она опрокинется собакой, хочешь ее ударить — она колесом пошла. В ученом мире эта ведьма неуязвима, она называется материя.

II.

Папуас или негр в глубокой Африке занят изменением своего вида, он не хочет быть похожим на действительность, украшивая свою техническую организацию тела эстетическими прибавочными элементами, навешивая на себя ожерелья, введя в нос кольца, серьги, татуировку; этим заняты не только папуасы-

африканцы, но и наши европейцы — дамы и мужчины. Они тоже заняты художественным видоизменением своего безукоризненного технического инженерного организма, неустанно стремятся нарушить свою естественность, свою натуру, свою форму новым оформлением, одевая ее в<о> всевозможные банты, ленты, шляпы, втыкая в них перья, раскрашивая брови, глаза, губы, щеки. Это все также забота двух начал искусства, стремящегося обратить технический организм в картину, сгладить шероховатость техники инженера эстетической гармонией картины. Но на всю эту работу над видоизменением естественности никто не обращал особого внимания и не делает упреков в том, что человек извратил свою натуру, разукрасив щеки, губы, напялив перья, шляпы, ленты, бусы. Наоборот, такие извращения считают художественными.

То же самое <человек делает> и по отношению своего голоса <, достигая первоначально видоизменения натуры> обращением звука в утилитарный технический вид слов (<это> замаскированная звуковая действительность), которые оформляет музыкальным ритмом, доводя утилитарно-технические слова, звуки до полной их музыкальной абстракции, <производя> музыкальное вскрытие действительности. Если <же> общество увидит другую аналогию <, другое назначение> в живописном или музыкально-поэтическом искусстве, <т.е.> что живописец, музыкант, поэт раскрасил натуру и изменил ее в силу своей необходимости эстетической, нашел новое соотношение все той же логике гармонии, которая приводит его с натурою к покою (т.е. устраняет все препятствия, раздражающие его покой, преодолевает <их>), то общество обрушивается на него и обвиняет в нарушении естественности. В свое время поэт и живописец утилитарное слово и предмет обратили в <эстетическую> действительность, первый в звуковую, второй в живописную. Общество с ними расходится, ни оно, ни они не находятся в общей гармонии; здесь, конечно, кто-либо <один> виноват в нарушении общественной тишины — либо общество, которое отстало, либо художник, который нашел новые гармонии, приближающие его и общество к классическому покою, пришел к абстрактному беспредметному супрематизму.

III.

Живопись разделяется на две категории, или на два подхода к натуре, а сами живописцы также разделяются по этим подходам. У одних подход научный, у других эстетический.

<Живописец> с научным подходом работает над натурой, имеет прямое с ней дело в смысле раскрытий взаимодействий живописных элементов,

пополняет свои знания каждой новой хирургической операцией натуры, новыми вскрытыми обстоятельствами и взаимодействиями находящи<х>ся в ней элементов; не вдаваясь в вопрос гармоний, а констатирующи<й> факты, <живописец-научник> формулирует их и как целую формулу воспроизводит на холст как результат чистого научного анализа и исследования, научное выражение действительности натуры. Эту категорию <живописи> тоже возможно назвать научной гармонией в смысле приведения явления к одной формуле, или к произведению (как этюд приводится к картине), но с тою только разницею, что научное <произведение> лишь констатирует факт, <оно> может и не входить в обсуждения, гармонично или негармонично явление, здесь голый научный факт чисел.

Другой занят художественной стороной, приукрашиванием этих формул и хочет их обратить в эстетический вид красоты, картину архитектуры, для чего он припудривает, подкрашивает холст, а также нарумянивает написанное лицо в нем, подводит брови, подкрашивает, подмалевывает губы, как делают дамы в натуре. Эта категория <живописцев> убеждена в погрешности и недостатке в натуре, которую и нужно поправить, дополнить эстетическими прибавочными элементами.

Если мы посмотрим труды Шишкина, где воспроизводится натура, <то в них мы> не увидим художество картины, архитектуры живописной, а также припудривания или нарумянивания изменения, обращения истины в картину. У него есть прямая непосредственная натура в полной неприкосновенности ее вида, это установленный факт действительности, из которого можно сделать картину. Эти факты вне всякой эстетики. Это собрание элементов для будущей формулы живописной логики. Формовая связь не нарушена, тоже нет живописной сдвигологии. Он передал натуральное взаимодействие живописных элементов, выражающихся в одном или другом соединении, образующих формы того или иного вида или явления, котор<ые> общежитие называет сосною, папоротником, лучом, светом и т.д. Это был, по существу, живописец с подходом научным, но не художественным. В то время живописцы избирали себе даже специальности по изучению пейзажа, марины, жанра и батальных явлений. Аналогично ученым, избирающим себе известную отрасль для изучения, созда<ющим> научные описания, живописцы, избирая известную специальность, выражали факты того или иного события живописным описанием, ничуть не уступая любому ученому, изучающему быт или другую сторону жизни. Таким образом, каждая живописная запись волнующегося моря или событие жизни есть не картина в художественном ее смысле, а факт известной подлинности правды явления, на основании

которого мы можем создавать картину. Это только числа большого наблюдения живописных явлений натуры.

IV.

Импрессионисты работали исключительно над правдою цветовых и световых впечатлений. Это было их специальностью, предметом исследования. Цвет как исследование и свет как формула его. Это было содержанием их каждого холста. Из Моклера[1] видно, как враждебно встретило их общество, упрекая импрессионистов в нарушении установившегося тогда художественного реализма, т.е. установленной формулы живописной логики, тогда когда эта группировка была занята не разрушением формулы, как только производила исследование в области цвета и света, отыскивая новые элементы для пополнения формулы предыдущей, производила чисто научный анализ и исследование законов света и цвета, занималась научным изучением и передачей этой правды на холст. Они не занимались охудожествлением света и не искали его художественных отношений, как только раскрывали его физическое происхождение, выражая его одним из своих технических средств — живописью. Свет был содержанием картины импрессиониста. Стремясь к натуральной передаче световой деятельности на предметах, импрессионисты при помощи разложения света, обнаружив его основные элементы, узнали, что свет есть формула составных элементов цвета, находящихся в разных сило-вибрациях, приятиях и отказах, отчего происходит то или другое отсвечивание лучей, а следовательно, и окраска самих предметов.

Эти все знания были ими фиксированы на холстах, которые представляли собой не что иное, как моменты анализа исследования и формулы последних явлений. Работая над способом передачи изучаемого явления <, импрессионисты> обнаружили, что разложенный свет есть комплекс цветовых отношений, творящих свет, что и побудило импрессионистов работать пуантелью, раскладывая точками по холсту цветные пятна в таком порядке, чтобы их естественное смеш<ив>ание получилось уже в самом глазу; таким образом создалась особая техника-метод импрессионистической живописи. Из этого видно, что вся их деятельность выражалась в изучении физических процессов свето-явлений и что <в этой деятельности> не может быть речи о<б> эстетизировании или картине, архитектуре последн<их>. Они показали живописно-научно, каким порядком и как слагается то явление, которое мы называем натурою.

Таким образом, перед нами они раскрывали натуру во всем ее естестве, а работа живописная была записью с натуры. Эта запись обществу не была по-

нятна, хотя должна <была> быть ясна, ибо соответствовала естеству натуры, на что общество так сильно опирается и что обществу кажется понятным; опираясь на натуру, общество не видит того, что натура не картина, не архитектура. Как видно, оно не имело основания обвинять живописцев-импрессионистов в неестественном воспроизведении натуры или абстрактном отвлечении. Это же самое общество иначе <бы> отнеслось к ученому-физику, который бы показал свет через призму, и перед глазами общества раскрылась другая реальность того же света, той же натуры <света>, разложенного на отдельные элементы; <общество отнеслось бы иначе> потому только, что это наука, которой в живописи не должно быть, в ней нужно видеть эстетическую реальность натуры.

Делакруа говорил, что искусство колорита очевидно связано с известной стороной математики, а Констебль — что высшая прелесть или правда зелени лугов достигается множеством различных зеленых тонов. Из этого видно, что тот и другой говорили о какой-то научно-математической точности, через посредство которой можно было бы передать зеленый луг, т.е. вывести формулу опыта. Луг Констебля отсюда был бы научным воспроизведением опыта, доказующим правильность его теоретических догадок и наблюдений <о> количеств<е> элементов, составляющих зелень лугов, ибо говорить о множестве — это <и> есть первое установление числа.

V.

Расхождение общества с живописцами всегда бывает на том месте, когда живописец вскрыл в натуре новые обстоятельства, которые и нарушают установившиеся в сознании или эстетическом чувстве общества известный порядок гармонии. Новые явления раздражают его и критику, которая взаимно с обществом воспитала себя на совершенно непонятных ученому живописцу терминах, таких как вкус, художество, нравится — не нравится. Этими словами оформлялось всякое живописное явление, это измерение эстетическое, но не научно-живописное. Таким эстетическим сантиметром измеряется всякое живописное проявление, и к живописцу предъявляется нелепое требование, чтобы он на своем холсте устанавливал живописные пятна согласно этому сантиметру, чтобы он не нарушал вкус, не подсыпал в пирожное хинину.

Здесь происходит путаница в том, что под живописным произведением критика и общество понимают нечто необъяснимое, <некое> таинственное явление, появившееся от непонятного и непостижимого творческого духа, тогда когда в действительности произведение есть результат изучаемых

явлений, элементов, производящихся в произведение, т.е. в формулу живописной логики; <живописец> воспроизводит видимую зрением и знанием натуру в формулу, или произведение. Здесь сантиметры вкуса — нравится или не нравится — ни при чем, тем более, что они всегда бывают субъективны, но сам вкус не совсем то, что под ним понимают. Это не есть элемент, который сам по себе вкусный; все вкусные и невкусные вещи вместе творят гармонию, соль, сахар, уксус, горчицу. Здесь нужен научный сантиметр, <с> которы<м> и критике, и обществу необходимо подходить к живописным произведениям как к научным живописным формулам. Прибегая к вкусовому сантиметру, общество и критика отвергает то или другое живописное произведение. Оно ему не вкусно, не нравится. Над таким измерением <с таким подходом> общество могло проморгать соль, остановиться на вкусных грушах, апельсинах и пирожных, а все остальное к черту, но, как оказывается, везде есть соль и что соль тоже вкусна. И появилась поговорка: “На вкус и цвет товарища нет”; как кому вздумалось, так и раскрасилось, и понравилось, и <стало> по вкусу, хорошо.

Для ученого такой поговорки не существует — <он не может сказать, что ему> одно явление нравится, другое не нравится, эта комета прекрасна, а эту к черту, она не нравится; для него существует только проверка <сверка> того или иного производного элемента в произведении или формулы с явлениями натуры, на основании чего можно построить и удовлетворить те же гармонические необходимости, о которых говорил ученый.

Таким образом, к большинству живописцев общество адресует свои проклятия неверно, часто путая единицы с суммами, элементы с формулами, а формулы принимает за фрагменты, спицы считает колесом, а колесо вагоном, а вагон — посудой. Конечно, вся эта путаница в живописном искусстве происходит по вине самих живописцев, которые не покладая рук работали над живописью, доверяясь критике, которая и оказывала им медвежью услугу тем, что всегда описывала прекрасные глаза, ручки пухлые и бедра; разговор велся в области рук, ног, о<б> эроте, чувствовании этого эрота, о<б> облаках, но никогда о живописи без облак<ов>, глаз, ног и рук. Но в настоящее время уже появляется маленькая искорка в образовании Научного Института Художественной Культуры, в котором работают не критики от Искусства, а сами живописцы, и они, возможно, будут тем выводящим звеном искусства, которое Искусству даст научное оформление и попытается вылезти из этой критической путаницы; и тогда возможно будет избегнуть вкусовых оценок и достигнуть ясности в объективном понимании художественных явлений.

VI.

Я уже сказал, что натура для живописца существует как процессы цветовых колебаний элементов соединений или разъединений, творящих то или другое явление, т.е. <явление> живописное или цветное; там, где наступают разъединяющие моменты, там наступает цветность, там, где <происходит> соединение — <наступает> живопись. Эти два действия, воздействующие на мое нервное чувствование и мозговое осознание, и создают цветовую или живописную поверхность.

Эта живописная сторона не существует для многих людей, изучающих другие стороны этих явлений, над которыми работают живописцы; таким образом, каждое явление познается несколькими специалистами по воспроизведению одних и тех же элементов одной из сторон данного явления в новые произведения науки. Живопись будет только одной из сторон изучения объекта. Эти изучения нескольких специалистов могут быть суммированы с другими изысканиями и могут образовать целостность явления, т.е. выявить всю реальность вида. Каждый специалист обладает своего рода наукою, техникою, средствами для научной хирургии данного явления. Все они могут обнаружить разными техническими подходами разные свойства данного явления, но могут и прийти все вместе к одному выводу. Те или другие выводы и дадут полную кубатуру изучаемого явления.

Таким образом, все специалисты стремятся выразить полную объемность изучаемого явления, и всякий из них стремится выразить в явлении полную кубатуру своих специальных задач.

Отсюда каждый предмет будет выражен тогда, когда будет достигнута кубатура, искомая каждым специалистом; сумма всех кубатур составит реальность, или натурализм явлений. Вот это основание поставлено в кубистической живописи, — выражение кубатуры живописной в явлении. Это научный кубизм. Странность его формулы в выражении немного раздражает зрителя, но зрителя могут раздражать и другие формулы научные, на то он и зритель и критик.

Отсюда видно, что кубисты не стремились разрушить натуру, как это казалось обществу и “медвежьему анализу” критики, поправляющему ручки и глазки. Наоборот, они совершили более сложную хирургическую живописную операцию над натурою и воспроизвели кубатурное содержание в живописи в натуре. Вскрыли новые причины, новые прибавочные элементы, видоизменяющие живописные виды; воспроизвели их на холсте как новый факт живописного бытия, новые получили формулы, а встретив прибавочные элементы, должны были создать и новые подходы, методы и средства для выражения последних изменений.

Отсюда видно, что кубисты ставят себе ту же задачу, <что и> Шишкин, <что> и импрессионисты Синьяк, Моне. Они <кубисты> не отходили ни от одной натуралистической задачи, их можно оспаривать, но оспаривать, проверять научно. Отличие между кубистами и Шишкиным есть; да, скажет общество, есть. Но в чем оно будет выражаться? Общество скажет, что Шишкин понятный художник, а кубист непонятен. Чем же понятен обществу Шишкин? Тем, что изобразил “сосну” или “траву”. В действительности Шишкин не изображал ни сосны, ни травы. Как живописец он воспроизводил живописную кубатуру пространственных отношений в данном явлении и мог даже не знать, сосна ли это или береза, или какая-нибудь трава, известная только спецу-ботанику, который может в точности передать это явление. Общество упирает на сосну, а почему ничего не говорит о тех травинках, которые находятся в живописном пространстве, — потому что этих трав оно не знает, и не видит, и не может говорить об их правильности. Шишкин передавал только живописную сторону натуры, <а> что те или иные живописные элементы оформляют то или иное растение, <он не знал, это> не входило в его задачу, он был увлекаем живописным распределением света, цвето-живописи как пространственных расстояний живописных отношений по тому или другому растению. Пространственное живописное бытие <передавал Шишкин>, но не бытие ржи и в ней сосны. В его холстах нет сосны, — есть живописные связи элементов, создающих живописную формулу натуры, сосна есть весовая формула распределения веса (весовые отношения), <это формула,> образованная соединением целого ряда элементов. В живописной формуле Шишкина, как и у всех кубистов и импрессионистов, будет только ряд соединений кадмия, изумрудной зелени, кобальта, окиси цинка и т.д.; это будут формулы исследования и их пространственное отношение, каждый живописный холст есть живописное плановое пространство, полное представление действительности натуры-живописи, а построение этой действительности будет живописным искусством.

Живопись можно определить <как> так<ое> искусство, которое умеет живописно выразить явления в живописной их подлинности, но, к сожалению, все живописцы не оставляют никаких записей, как происходил данный процесс выражения и какие он ставил перед собой задачи, подобно научному анализу. Точные воспроизведения через живопись натуры и будут фактическою правдою выражающих живопись (натуру), а общество и критика, наоборот, не найдут ее, ибо ищут слона в бору, которого в действительности нет. В культуре живописной есть культура живописи, но не культура слона, Венеры, сосны.

VII.

Если живописец пишет портрет, то прежде всего он пишет портрет живописи, работает не над портретом, а над культурою живописною, без всякой прибавки эстетического; если же фотограф снимает портрет, то он снимает Ивана или Петра, живопись тут ни при чем. Живописец пишет не характер <человека>, или моральное его совершенство, или психологическое состояние, такого в живописи элемента нет; он может организовать научно живопись, эта организация и будет содержанием живописной системы или ее культуры, ее заполненности, она содержит элементы живописные в целом организованном строении.

Моральное состояние объекта, идейное, геройское — это область другого порядка, для которой и является уже другое содержание, которое и содержит агитскую или другую организацию характера Ивана и Петра, а воспроизведение живописного содержания, находящегося в Иване или Петре, не входит в <идейное> содержание; это невозможно и несовместимо соединить эти два содержания, поскольку нужна подлинность другого содержания, другой идеологии.

Отсюда живописцы разделяются: 1) на казенных ложно-живописцев, где именно нужна действительность расположения пары глаз и между ними носа в их безукоризненной правде; 2) где нужен их строгий, решительный идейный, боевой, святой, милосердный, жестокий вид изображения; 3) живописцев-эстетиков, которые весь этот героизм и носа и глаза подвергают эстетической помаде (не надо ли искать здесь синтеза первых двух категорий?) и 4) научных живописцев, подлинных живописцев-станковистов.

Общество как критика полагает обратно<е>, что живопись создана для писания портретов (а верблюд и создан для того мудрою природою, чтобы возить киргиза), что в подлинной живописи существуют портреты данных героев и существуют живописцы-портретисты; художники под живописью разумеют портрет лица и говорят, что “пока у человека есть пара глаз и между ними нос, до тех пор все живописные комбинации будут считаться нетождественными и живописным заблуждением”.

В этом ясно выражается непонимание обществом самой живописи, ибо для живописного содержания может быть и не быть этих пары глаз и носа между ними, но по логике общества верблюд без киргиза ни шагу не сделает, верблюд без киргиза без-цельное животное, абстракция. Оно прежде всего заблуждается в этом; художественных живописцев, по существу, нет, есть просто живописцы, которые и говорят, что они выражают живописную эмоцию, но не глаза, не нос, <не> уши. В этом месте как раз происходит недоразумение, <а именно> в том, что подлинный живописец никогда не имеет в ви-

ду правильностей этих симметрий глаз, рук, ног и рассматривает их как характерные элементы для его живописной организации; <так работают> живописцы-станковисты (без прибавки художник). Если же остаются эти характерные для Петра или Ивана элементы носа, глаз, ушей как живописные формы, то это дело случая; и все же подлинный живописец будет нивелировать их согласно живописной организации, в котор<ую> вводится Петр или Иван как живописный материал, подчиня<ть> его формы общей организующейся живописной массе живописной культуры. Тогда это лицо Ивана или Петра становится не лицом, а деталью живописной, <оно выступает> как элемент формулы, но не <становится> формулой моральною <их характера> и его геройского состояния.

Отсюда мы видим, что Иван или Петр никогда не могут быть Иваном или Петром в подлинной живописи, хотя бы и были видны глаза и нос на своих местах; они даже не могут быть и у живописцев третьей категории, эстетиков, ибо подлинный Иван будет фотографичен, объективен; поскольку он был фотографично верен, следовательно, форма не была подчинена художественной живописной логике, которая находится в видовом различии и <различном> отношении с действительностью Ивана или Петра.

Таким образом, уже формула художественная не отождествляет <т.е. не выражает> портрета Ивана, Петра и <их> иных особенностей, она остается формулой натуры. В первом же случае лицо будет приведено, исправлено известной живописной логикой. Следовательно, эти подходы, исправления должны удовлетворять общество, так как они вступают, по его соображению, в художественную стадию; оно само говорит, что “в руках живописца и уродливое превращается в ценность”. Что же это значит? Значит то, что уродливое было исправлено живописною логикою, в силу чего и явилась живописная переорганизация урода в художественный образ, картину, <и> возведение его в живописную художественную ценность из естественного состояния.

Таковое исправление, или охудожествление, можно отнести к Рублеву, Врубелю, В.Васнецову и отчасти <к художникам> эпохи Возрождения, которые и составят определенную категорию живописного искусства, возведение уродливых явлений в ценность художественную; таким образом обыкновенная мать стала божьей матерью, иконою, лик ее отошел от натуры; как и всяк<ой> друг<ой> Венер<ы>, так и сегодня современный натуральный лик Ивана, Петра искусство стремится довести до художественного образа. Эта категория искусства способна колебаться и возвращаться, ее путь заключается <в движении> туда и обратно, ибо она имеет свою орбиту движения.

Но есть и другая категория живописцев, логика которых неуклонно идет “оттуда” и “туда”, но никогда не возвращается обратно в “оттуда”. Эта категория похожа на категорию научных работников, которая это “оттуда”, совершенствуя, несет все выше к “туда”. Коляска, экспресс, аэроплан. Нужн<а> величайш<ая> катастроф<а>, чтобы экспресс вернулся к коляске, т.е. в “оттуда”, а эти возвраты в эстетической живописи совершаются вне всяких катастроф.

Таким образом, последняя живописная категория, обосновывающая свою живописную логику не на возврате в “оттуда”, ставит себя в такие условия, которые преграждают ей всякий путь отступления к прошлому, в “туда”. Это прошлое, или “оттуда”, всегда у них в руках, с которого они очищают недомыслы вчерашнего дня, бросают их в бездну.

Многие эстеты видят в скорлупах останки прошлой красоты и стремятся по скорлупам, обломкам атрофированных элементов возродить организм, но увы, ничего из этого не может возродиться, ибо все из яйца вышло и развилось в новую видовую форму, но над этой попыткой работают только эстеты, живописцы, скульптор<ы> и архитектор<ы>, у которых археология является вдохновляющим гробовыкапывателем следо<в> прошедшей культуры, которую они думают облечь в новые одежды живописно, а архитектор<ы> забетонивают обветшалый Парфенон. Гробовыкапыватель археолог или архитектор достал из кладбища времени развалившиеся останки, над которыми ломает себе мозги, над их скелетом, чтобы возобновить вновь на земле Венеру, Аполлона, Юпитера, Бахуса, позабыв, в которой руке Венера держала щит или зеркало, кого она любила, а кого нет.

VIII.

Кубисты-живописцы поставили себе цель выявить, т.е. выбрать, всю кубическую емкость живописных элементов в явлениях и выразить полную кубатуру живописных элементов живописной культуры. И тут же перед ними встала новая проблема живописная и чисто техническая — как же эту емкость выразить, когда натура видится нам только в ширину, высоту и глубину, т.е. всегда кажется нам одной стороной своей фасадности. Перед нами есть только три устойчивые стороны этой фасадности, в которой жизнь как бы окаменела для поз<ирования> художник<у>, три отношения, три их соединения, три плоскости, больше мы ничего не видим, в явлении мы не видим того, что все в движении, все течет, а у художников все окаменело, все стоит, показалось явление сначала одной, другой и третьей стороной и остановилось. Отсюда каждое явление или пред-

мет может быть реализован в полукубе, остальной полукуб его второй, третьей или четвертой фасадности для нашего зрения закрыт.

Жизнь для художника стала только тремя сторонами, а для ученых и футуристов все стороны в движении, у первых вещи движутся тремя сторонами, а для других всеми. Мы начинаем догадываться, что в проблеме есть еще другая фасадность, есть стороны, которых мы не видим, стороны, которые <имеют> большую важность и ценность для выражения нами этого живописного предмета. <Из-за> невозможност<и> проникнуть <в> по ту-стороннюю <так!> область мы лишены возможности выразить полную кубатуру явления, и потому то, что обычно принято называть академическим реальным выражением действительности, не будет таковым, ибо выражено только три части живописного предмета, три соотношения, и содержимое, или содержание, данного явления не выявлено в полной кубатуре (ибо хотя и видны три стороны бытия, но видны в такой степени, что все в них нельзя рассмотреть, перед нами стоит только одна сторона его, в упор которую мы и можем разглядеть, <превращая ее> в живописную формулу или в другую, предметную).

Отсюда мы видим, что кубисты неустанно шли к этой проблеме выражения полной кубатуры живописного предмета и нашли это разрешение через так называемое четвертое состояние живописного предмета в пространстве, т.е. во времени его движения, когда каждая сторона противопоставляется прямо перед нашим глазом.

Пикассо или Брак впервые выявили живопись в предмете в ее кубической реальности, они произвели полный обмер всех шести сторон предмета <с> находящейся в нем живопис<ью>, в этом и выразился предел живописного исчисления и соотношения. Следовательно, Брак и Пикассо углубили живописный предмет выражением его реальности больше, чем Шишкин и Сезанн, они довели живопись до предельной нормы. Кубисты смогли заглянуть по ту сторону живописного предмета, найти все фасадности и соединить <их> в одну организацию, тем самым нарушив закон статического трехмерного состояния сознания и живописного явления, в силу чего пришлось искать то новое техническое средство, которое помогло бы им заглянуть по ту сторону живописного предмета, и это средство оказалось движением (рассматривание явления в протяжении его движения).

IX.

Наблюдая за изображением предмета детьми, вид<им>, что они проходят разные стадии изображения видимых предметов.

В первой стадии предметы изображаются в виде путаных линий, для нас такое изображение не представляет никакой реальности, мы не видим в нем то, что ребенок изобразил. Мы сами уже позабыли об этом реальном изображении, <о том состоянии>, в котором были в их возрасте и рисовали свои впечатления <так>, как они; отношения прямой и кривой, взятые <ими> из одного и того же явления, сопоставлены так, что они не являются для нас выразителями явления, для нас таковые изображения исчезли навсегда из памяти, и возвратиться к ним мы не можем, как не может кубист живописец видеть живописное явление в трех его мерном <так!> состоянии и как не может человек, видевший <куб> двухмерным, увиде<ть> третью его сторону; та детская правда изображения исчезла навсегда.

Во второй стадии у детей начинает появляться другой рисунок, который ближе подходит к нашему пониманию, и мы начинаем видеть признаки того предмета, который мы видим в своей реальности.

В первых стадиях детских изображений мы видим, что все явления объемного происхождения фиксируются ими плоскостями, все стягивается в плоскости, нет в ней пространственной глубины. Предмет воспринимается ими по двум направлениям, высот<е> и ширин<е>, третье отношение, или направление, выражающееся в глубин<е>, появляется в третьей стадии. В этом случае дети подходят к нашему возрасту и удовлетворяют нас своим выражением действительности. Но уже изображение предметов по трем направлениям, высот<е>, ширин<е> и глубин<е>, не удовлетворил<о> бы своей правотою более старший возраст людей, к которым я причисляю кубистов. Живописная деятельность такового предмета не соответствовала бы кубической реальности, т.к. было бы изображением явления полукубным.

Реальность предмета развивается во времени, или <в> движении; глубина, высота и ширина есть следствие развития этого движения, и предмет развивается во все стороны всех своих фасадностей. На детских рисунках мы можем видеть все эти стадии развития предмета во времени, которое как бы остановило предмет в трехплоскостном виде. В этом состоянии фиксируется все наше внимание, все наши отношения и изменение всех фактов. Мы находились как бы в гипнотическом состоянии, в отводе нашего зрения на трехплоскостное явление, тогда когда действительность этого явления вращается перед нами в шестиплоскостном своем реализме и дает новую формулу куба.

Последнее состояние живописного предмета было названо четвертым состоянием его во времени, или четвертым измерением временных отношений в процессе движения живописного предмета. Благодаря этому четвертому из-

мерению живописец стал фиксировать живописный предмет, <т.е.> не только ту часть, которую он видит, но и ту, которую знает, которую помнит. Ему приходится развивать так называемую зрительную память, собирать всю протекающую во времени живопись в своей мозговой коробке, которая называется памятью, и только лишь <собрав> все живописные элементы в памяти, <живописец> восстанавливает на холсте те живописные соотношения, которые против них в движении <так!>. Я фиксирую только то, что я помню, а то, что не помню, не фиксирую. Отсюда можно сделать вывод, что опираться на одни чувства подсознательного состояния не приходится, оно находится в полупамяти, нужно больше внимания обратить на память, или знание. Чувство ничего не может зафиксировать, если не обратиться к тем первичным элементам, которые сложены в кладовке знания, или памяти; <элементы,> уже раз прошедш<и>е <через> осязание, через слух, <через> зрение, доставлены нашими чувствами в кладовку, куда вся нервная система собрала все токи окружающих ее обстоятельств, подобно тому, как телеграфные проволоки доставляют в аппарат звук слов, укладывая его в особые черточки. На основании этого кубисты установили <то> положение для живописца, что видеть для него, или чувствовать, очень мало; нужно помнить, знать и признать как закон для себя это четвертое техническое условие движения и состояния в нем живописных предметов, посредством чего кубист может передать полную кубатуру живописного явления, а аппарат памяти соберет все взаимоотношения живописных элементов, соберет материал, из которого можно будет создать формулу степени напряжения того или иного состояния всех видов живописного явления. На основании этих формул возможны всевозможные построения новых явлений, которые могут быть применяемы во всех взаимоотношениях быта.

X.

Новым искусством было впервые тело куба выведено из его статистического трехмерного состояния в четвертое состояние движения, и куб дал новую реальность, зафиксировавшись в памяти как вид шестигранного тела. Движение стало тем техническим средством, которое доказало, что в кубе есть не одна, а шесть сторон. Воспроизв<едение> кубатур<ы> предмета, находящегося во времени, дает множество разновидностей его живописной стороны. Эти множества связуются в особую систему, которая и называется кубистической.

Ясно, что <искусство кубизма> недоступно пониманию <того, кто> не облада<ет> знанием кубистической системы, <недоступно> потому, что само

понимание зависит от памяти (памятовать), именно в которой и не находится тех элементов, которые показаны на кубистическом холсте; отложенное в памяти чувством, осязанием, слухом, зрением явление, чтобы сделаться реальным, <должно> перейти в новую клетку знания; при хорошо развит<ой> той или другой клетке реализация доходит до своей степени, меньшей или большей. Живописцы в данном случае обогнали стариков трехмерного общежития, как они в свою очередь превозросли <так!> двухмерный возраст детей.

Здесь из краткого анализа кубизма я обнаруживаю еще одну мысль, которая указывает на путь тела, во времени которого оно развивается. Первичное возникновение тела видится точкою. Рассматривая эту точку в движении сбоку, мы видим, что она оставляет след линейный, т.е. свою материальную протяженность. Линия будет не чем другим, как новою реальностью движения этой точки, а движение линии создаст новую свою реальность в виде плоскости, котор<ая> есть тоже развитие во времени этой <же> точки. Эта плоскость, попадая в известное обстоятельство, может создать куб как нов<ую> реальность плоскости, или третье состояние точки, а движение куба вокруг своей оси образует вновь точку, или шар.

В этом, мне кажется, и проходят все стадии движения тела, т.е. проходит вся его эпоха известного культурного развития, и <оно> возвращается в <исходную> точку, как бы к своему первичному <положению,> “оттуда” к “куда”, к самому себе. Образовавшаяся новая точка есть след и результат достигаемого “куда”, т.е. самого себя.

В живописном пути, по определению общества и критики, эту точку всегда принимают за тупик, но ее принимают <за тупик> не только общество и критика, но <и> сами живописцы, сами новаторы, они этого “куда” не осознают, не осознают того, что движутся к себе, не осознают самих себя во времени. Это “куда” обратилось в точку и переполошило их сознание (вернее, подсознание), <оно> испугалось того, что пришло к себе. (В точке нечего видеть, кроме точки.) Поэтому “куда” появляется в супрематизме в виде точки круга и в виде квадрата, вызывающ<их> сильнейшее негодование всего общества и всей прессы. Оно увидело крах и гибель всего искусства, абсолютный тупик, от которого нужно отступать сначала <в> переулки, а потом на улицы, двигаясь все время по прошлым следам, чтобы выйти из этого лабиринта, закончившимся стеной, в обратном <направлении>; т.е. общество или живописцы стали разматываться обратно, они убоялись прийти к сам<им> себе, ибо на самом деле <это> серьезно может встревожить каждого, <кто> все двигался в даль неизведанных стран, в это неизвестное “куда”, и вдруг увиде<л> самого себя.

В таком положении находится живопись на Западе, и там все выдающиеся вожди нового искусства, на знаменах которых было ясно написано “куда”, испугались этого “куда”, ибо огромное, в разнообразных цветах нагроможденности, богатое “откуда» — казалось им богаче, нежели точка этого нового вида очищенного “откуда”, <они> испугались этой точки и обратились обратно туда, откуда пришли, ибо там все богаче, но и там нет выхода, ибо и там в конце придут к точке-себе.

Супрематизм же на эту <точку> смотрел совершенно другими глазами, все видоизменения живописного искусства супрематистов ничуть не тревожили, они видели, что с каждым днем их движения отпадает с их вагона то та, то другая колонка, вылетает то тот, то другой элемент предмета. Это выпадают следы движения точки, это пустотелый след. Они видели, что весь куб, во всех своих эстетических живописных связях и отношениях к жизни, распадается, так как он не что другое, как реальность следов, движение действительности. Им как бы угрожала абсолютная нищета, они рисковали растратить все в пути своего движения и остаться беспредметниками. Но они этого не испугались, т.к. знали, что все эти богатства и ценности, весь этот багаж, взятый нами “оттуда”, осыпается вполне естественным путем, ибо это след прошедшего материального ядра материовида. След только доказывал и говорил нам о своей несостоятельности, о своей немощи выдержать на себе ту энергию, ту силу движения, в которой находилась действительность, т.е. точка, уходящая дальше, а все общество и критика своим отношением к новому искусству напоминали тех ученых, которые сердились, что движение точки развернулось в лини<ю>, и плоскость, и, наконец, куб-тело, или напоминал<и> того кучера, который растерялся, когда его повозка превращалась в аэроплан и поднялась в пространство, и он со страхом шлепнулся на землю и убежал в свои конюшни, но там вместо конюшен застал гаражи, заорал он тогда от ужаса и гибели его кучерского искусства, ибо ядро-точка, в виде коляски, перестала быть бытием в его сознании, бытие ушло дальше, а коляска осталась следом того бытия, которое было коляской и стало аэропланом с парой колес впереди.

Так современность хочет убежать от нового искусства в свои старые конюшни Академии, <хранящей> следы некогда бывшей действительности, <современность,> которая стала новым искусством, бежит к милым кучерам старой техники, методы и формы которых так просты, так понятны для каждого худкора и для масс. Крича, что только они могут возродить то ясное, четкое “душевное искусство”, которое идет от “духа творческого” или здорового пласта Ренессанса, <академики> хотят вернуться к детству. А разве детство не точка, а юноше-

ство не плоскость, которым <и> одухотворяется, и живет вечно прекрасное искусство будущего <?> Только <разве> они, академики, могут избавить наше революционное время от абстрактной точки нового искусства, т.е. куба кубизма? А кубизм — это последнее движение плоскости к зрелому возрасту, куб — это завершение одного цикла жизни живописного развития, от которого в свое время пресса предостерегала общество и угрожала гибелью искусства, а это был только исторический ход живописного развития, и <общество> боялось, чтобы новое искусство не утвердилось в жизни. Милые кучера уверяли создателей автомобилей и аэропланов в том, что их абстрактная затея не поедет и не полетит, что только лошадь да коляска есть единственные формы, которые понятны массам и которые могут пользоваться ими для своего передвижения, это есть конкретные вещи. Другие убеждали новое искусство в том, что оно в тупике и никуда не выедет; третьи говорили, что это вошь; четвертые, что это абстракция; пятые, что <это> или анархия, или контр-революция. Полная растерянности в определении, точно <и> сейчас неизвестно, что это. Но изобретатели автомобилей не унывали и дожидались того времени, что автомобиль поехал, аэроплан полетел. Так и новое искусство тоже поедет, ибо тупиком нельзя называть точку, точка не лишена движения; <несомненно,> что и формы нового искусства тоже поедут и полетят в то новое "куда", которого так испугались и у нас, и на Западе; и <общество и критика> полагают, что до этого "куда" не доехать ни на аэроплане, ни на новом искусстве. Эдисон никогда не вернется к старым изобретениям, даже если и будет убежден, что никуда не доедет; так и новое искусство не возвратится назад, <его> новые дела находятся в непустотелой форме, а заполненной; это нужно <особо> заметить, потому что здесь и кроется то недоразумение между старым и новым, <по которому> новое никогда не является формою в том смысле, как это понимают в общежитии.

Форма для общежития является чем-то таким, в <чем> можно отразить жизнь другой идеи или вообще жизнь, т.е. форма <– это то, во что> можно влить всякое содержание, а оно <уже> отольется в форме, скажем, Ренессанса, Палладио, Фидия, Браманте. Новое же искусство еще полнотельно, оно не оставило после себя следа, оно не дупло, в которое можно налить содержание жизни, в нем еще ни удод, ни другая птица не совьет гнезда. Вот почему птицы в лесу кричат, что все деревья абстрактны, а только дупловые деревья конкретны; удоды в новое искусство пробуют жизнь свою поселить и наполнить ее своим "содержанием", но не могут и орут "не благим матом", что оно абстрактно и нужно вернуться к здоровому Ренессансу, к формам Парфенона, ибо в них форма — дупло, в котором можно удодам поселиться и отразить, отлить <в этих формах> свою жизнь.

Иногда можно попытаться кого-нибудь из вождей коммунистического движения вылить из бронзы по форме, скажем, <времен> Перикла, ибо пробовали отлить памятники по форме нового искусства и ничего не вышло — ни лица, ни ног, ни выражения[2]; <памятник по форме нового искусства> не отливается, не формируется, и если удастся новому искусству продержаться в этом положении, то до этих пор оно и будет новым искусством, т.е. оно сохранит в себе ядро и полноты; в тот же момент, когда в нем начнет уже отливаться содержание жизни, а не сама жизнь, оно станет формою, а художник формовщиком; новая категория искусства <будет> дубликатная. Отсюда, если говорить о форме нового искусства, то эту форму нужно различать <с> форм<ой>, в которой можно отличать содержание жизни. Между содержанием жизни и жизнью существует разница; есть жизнь, скажем — материя, — она беспредметна, и есть жизнь, которая из материи делает материал, из которого строит форму, в которой и отражает идею Бога, предмета, чиновника, правителя, царя, городового, одним словом, содержание жизни. Хотят в новой форме видеть зеркало, может быть, усовершенствованное, чтобы видеть свое лицо, спину, ноги, голову, руки, кишки.

XI.

У живописного Запада получилась катастрофа, живописный предмет раздвоился, зеркало материи стало отражать лицо со сдвигом; иногда оно им кажется эстетическим предметом, красивым сдвигом, над которыми нужно работать под влиянием “наития и интуиции” и “одухотворяющего духа”, “одушевлять”; иногда им кажется, что в предмете кроме всех живописных элементов есть еще и душа (а что такое душа, не знают), которую и нужно передать.

В другом случае кажется, что живописный предмет — это есть холодная бездушная машина, которая одухотворяется не духом, а паром или электрическим током, что к ней нужно подходить не подсознательно, а сознательно, с научным методом, с научным анализом, с научною техникою для того, чтобы выявить всю ее энергию в новую[3] научную живописную формулу, и что нужно забыть про все духи и души. И как только выдвигается последняя <мысль>, тогда в их <, новаторов,> сознании начинает теряться весь художественный мираж “духа”, “интуиции”, “души”, исчезает иллюминирующийся мыльный пузырь искусства, становится в опасности — может лопнуть.

И последнее заставило тех или иных новаторов, те и другие течения подумать над этим мыльным пузырем, над пределами его растяжимости, чрезмерность которой может привести к нежелательной катастрофе — потере формы,

мастерства и техники искусства. Прекрасные переливы цветов, глубокие богатые живописные тона — все может исчезнуть под напором нового искусства, т.е. безотражательной формы, или слепой формы, матовой. Так давайте назад, будем пускать мыльные, вечно прекрасные пузыри по Энгру, по Тургеневу, по Некрасову, по Ренессансу, и “да здравствует Периклово время”.

Это будут новые, героические пузыри новых ассоциаций от жизни, новые попытки возрождения старого, но не рождение от нового — нового. Нужны ассоциации от ядра, а не ядро. В новом искусстве нет ни живописных отношений глубокого Энгра, ни других ему подобных сил. Новое искусство есть элемент, которого нет в том, к чему можно возвратиться, у него нет ни Энгра, ни других, оно имеет и ждет новых сил для дальнейшего формирования этого элемента — не формирования его в форму зеркала для отображения морды жизни, которая распалась на два положения, отражающегося и отражаемого, и на этой формуле остановилась и мыслит, что искусство и есть то зеркальце, в котором она отразится, выразится и тем самым сделает благо для искусства, что <она> будет содержанием <искусства>, <поскольку> в нем будет отражаться ее морда. А тут искусство забунтовало, забастовало, объявило новое преломление зеркала — и морда оказалась со сдвигом, раскубилась... Тогда жизнь рассердилась, что зеркальце неправду или правду сказало, и ударила его о землю и стала смотреться в старенькое-удаленькое, в нем отражается одинаково верно и вождь революции, и вождь антиреволюционный. Жизнь очень рассердилась и сказала: “Нет, дотоле, пока у меня есть два глаза и нос посередине, ты не будешь отражать меня со сдвигами, без носа или одного глаза. Я выгоню тебя отовсюду, ибо мне нужно зеркало, правду говорящее. Мне нужны мастера, которые бы правдиво и «добросовестно» выражали мое лицо и его идеологию”.

Со всех сторон земного шара, с запада, юга, востока и с севера, поднимается вихрь революции, от нее получа<ю>т новую жизнь, а искусство обратно идет к гробокопателям за останками, которые хо<чет>возродить; или в <слв. нрзб.> ямах будут отливать новую жизнь.

Но, может быть, революция есть непонятное новым искусствам явление? Довольно революции, теперь идем на стадионы, <там> оформим свое тело, возьмем диски и копья, ибо Перикл недалеко, идемте назад к Мавзолу, к воскресшим богам, идемте к тем прекрасным гробницам, ибо в них воскресает дух их и наш, назад к Тургеневу, глубокому Некрасову, к Ренессансу и Перуджин<о>, Пуссену, назад к понятному и ясным формам, ибо только от них мы можем вновь начать развивать прекрасное искусство (не развивать, ибо оно развито, скорее, в них отливать современность), ибо их формы всегда прекрасны, и революция в них будет

тоже прекрасна и красива. Долой поэтому беспредметность, кубизм, футуризм, супрематизм и другие течения живописи как отвлечения, абстрактность и непонятные явления для нашей современности. Они боятся беспредметности, так как видят в ней новую позицию искусства, котор<ое> встанет на очищенный путь, близкий науке, свяжется с ней или пойдет новым путем, все время прорываясь в туннель, в будущее, спасая себя от дупла и содержания удода, из-за чего <беспредметность> ведет войну с прошлым, которое стремится овладеть будущим для того, чтобы поставить на новых местах старые колонки прошедшей классики, прошедшей культуры движущейся точки. Собираются поставить всю старую мебель на этой будущей целине нового бытия, чтобы на этой старой мебели достать стрелку уходящего времени, повернуть назад. Сотни тысяч верст веков человеческого движения хотят освещать путь <новому бытию> факелами Нерона.

Но так не будет, ибо будет электричество, световая заполненность беспредметного света.

1/41

ФИЛОСОФИЯ КАЛЕЙДОСКОПА

Исследование структуры живописной изобразительной поверхности возбудило во мне вопрос, была ли живопись результатом эстетической художественной причины или же она является результатом познавательной причины. Познать, осознать явления природы есть непосредственное дело живописи; если утвердить последнее, то в ней художественное начало не существует, — существует научное познавание явления: учет, анализ и синтезирование учета — вывод.

На основании закона, поданного и выявленного в явлениях природы, может быть построено новое видовое явление; форма эстетическая и конструктивность конструк[ции] может быть построена на основе практических утилитарных потребностей. Обе формы изображенного будут результатом удовлетворения или одной из попыток удовлетворить свою потребность. Отсюда возможно сделать вывод, что если под практичностью понимать удовлетворение запросов, то всякое дело, если оно будет практично и целесообразно, станет противоположным природе.

Все, таким образом, в жизни человека практично и целесообразно. Термин “целесообразно” уже говорит <о том>, что всякое дело идет к цели сообразной, к “образу”, находящемуся в его представлении, разбивающемуся на несколько практических отделов цели: художественный, эстетический, научный, технический и религиозный <отделы>.

Практические формы могут изменяться или совсем исчезать; изменение или исчезновение зависит от нового осознания реальности мира.

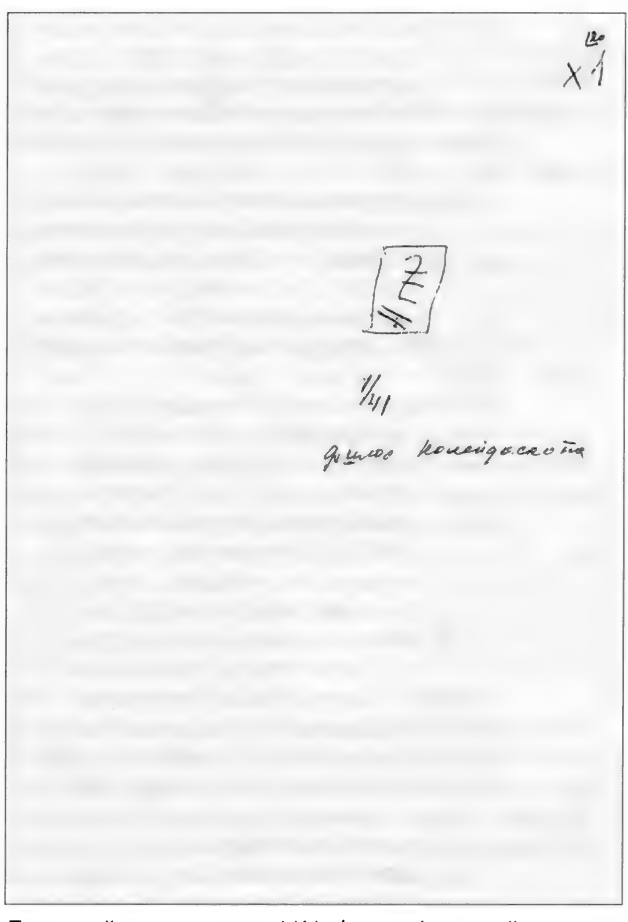
Много вещей в технике вышло из употребления в силу познания новых реальных возможностей природы. Такая же участь должна быть и в вопросах художественно-эстетических, и в религиозных событиях, но оказывается, что художественные вещи не выбывают из жизни, они — «вечно прекрасны”.

Мы имеем три пути одной практической идеи, движущейся различными способами достижения к определенной цели. Поэтому мы не можем сказать, что один из каких-либо подходов противоречит другому, что наука одна из главных основ и правильная линия, по которой может

человек идти, как по незыблемой мостовой; что только через этот путь можно дойти до истинного образа, и потому наука одно из <самых> целесообразных средств человека, — все остальные средства будут неподлинными.

Деятельность человека заключается в одном вечном пересмотре явлени<й> и отыскании в них действительной точки, с которой можно увидеть и понять, показать подлинную реальность и установить или опровергнуть представляемый образ, к которому направлены все наши целесообразные движения, уничтожа<ющие> все причины, мешающие выявить этот образ.

Так, например, до сих пор в нашей культуре человек представляет собой явление, состоящее из тройственного образа: искусства, науки и религии. Что же это — окончательная <ли> форма, или же она подлежит разрушению, или <же> реформированию, <поскольку человек> стрем<ится> все к новой и новой форме.



Титульный лист трактата «1/41. Философия калейдоскопа»

Все три пути как бы не представляют собой единства, хотя и вышли из одной практической идеи. Каждый из них пытается стать единообразным, занять господствующее положение, и потому <они> ведут войну между собой и <по>казывают свое преимущество. Все три утверждают, что они цель и смысл подлинного начала, что в каждом их смысле существует искомое подлинное благо — истина.

В одном случае, в художественном начале, <истина существует> как красота, которая “спасает мир»; в другом случае, <в науке> как истинном начале познания, — знание спасет человека светом своим от тьмы, а также создание подлинных практических вещей, которые до<ве>дут до благой истины.

Религия как форма духовного блага обещает доставить человека к духовному благу.

Итак, все три не имеют разниц между собой, у всех одно слово — благо. Конечно, какое благо изберет себе человек, такое и получит. У всех должна быть вера, через веру и надежду на будущее, через борьбу обретут благо, без веры ничего не будет; так как все хотят обрести обещанные <блага, то> это <и есть> единственн<ая> надежд<а>, во имя которой и происходит борьба в вере, ибо в действительности блага не существует, оно нам неизвестно. Блага лежат в вере.

Возможно, что многие верят до сих пор в существование художественного начала (как <их> пред<шественники> — в практические вещи духовного и материального блага) <и> имеют надежду, что достигнут его в своих скульптурах, холстах, в архитектуре, практических вещах, в знании науки.

Всюду надежда и вера; и действительно, можно сказать <, что> счастливы те, “кто верует”, ибо для тех, кто не верует, не остается ничего, т.е. беспредметность. Нет ни красоты, ни Бога, ни науки как света, ни искусства — остается <лишь> тьма. Так существуют все подлинности как художественные, научные и религиозные начала в вере в Бога и Будущее, которые придут к своему началу как второму концу, или второму пришествию будущего.

Христос, по толкованию церкви, пришел из начала Бога, и возврат его к нему через воскресение был Будущим пришествием к нему. Если все наши цели вышли из начала природы, то и войдут в нее в будущем. Будущее — это начало, совершившее известный путь и пришедшее обратно в себя. В пришествии этого будущего вера и надежда ждут своего оправдания, все цели должны оправдаться Будущим же их пришествием в начальный пункт.

Рассуждая об этом вопросе, я искал ответа в природе, видя в ней единый ларец, в котором сложены ответы; <я полагал,> что в ней лежит тот образ, к которому прокладывает человек все цели сообразные пути через начало науки, художества и религии; и вот я думал найти ответ — действительно ли эти начала — средства искомой истины. Окно моей рабочей комнаты служило той щелью, через которую искал ответ.

Живописная поверхность холста отображала данный ответ. Я обнаружил, что пейзажи, состоящие из бесчисленных множеств различий форм цвета и све-

та, указали мне только, что естество их создалось вне художественно-эстетических законов, вне сознания обдуманности и целесообразности.

Синие дали, как и цвет листьев, трав, воды, неба, облаков, только результаты взаимных воздействий физических обстоятельств, принявших те или иные формы и окраску, ничем не руководствуясь и не связуясь в силу гармонии физической техники или художественно-эстетических отношений. Образы гор — простые различия физических перемещений той или иной стихии, которые были вызваны вне сознательного плана и обдуманного чертежа. Так, все воздействовало друг на друга и не знало о том, будет ли художественна та форма, которая произошла от взаимных воздействий.

Ни солнце, ни луна, ни звезды не создавались по заранее обдуманному плану, ибо ни звезд, ни солнца, ни луны нет в материовидах; ничто не создается <по плану> и в человеческой жизни, хотя человек и думает, что каждый его шаг есть обдуманное действие. У природы нет будущего и нет планов на него, она — процесс сегодняшнего дня и не может заглядывать <в> будущее; таковой она должна быть, если она материальна в своих достижениях и безыдейна.

Если природа как художественное начало вне проявлений, вне сознания, науки, разума, борьбы и удовлетворения, вне предметных границ и интуиции, тогда природа не будет художественным началом и в ней ничего не может быть художественного. Человек может ее только созерцать вне всякого изменения в своем представлении, т.к. материя не изменяется. Откуда же тогда представлению быть и изменяться в человеке, если бытие неизменно <?>

Если же художественное начало <заключается> в сознательном, в знании, в науке, разуме, удовлетворении, в интуиции, тогда художественное начало <существует> не в природе, но только в человеке. Тогда человек есть нечто, что не похоже на природу, разделяется с ней представлениями. Хаотической природе приходится только подчиниться красоте, художественной форме человека, его психическому закону. Характерно, что живописец или скульптор в большинстве случаев отказываются от науки и гонят ее из искусства, как бы этим подтверждая, что художественное начало в бессознательном стихийном действии природы и вне психического (он с ним художествен, как всякое неразрывное явление). Тогда она вечно прекрасна и вне времени находится, как и он. Тогда разум, ум, сознание — это просто набор слов и болезнь человека — постоянная <болезнь>.

Другая человеческая мысль утверждает, что нет в природе художественного начала, как только “во мне”, но это “во мне” не является в чистом виде из темного моего безглазого творения в себе вещей, как только <представляет со-

бой> форм<у> преломленной природы в моей призме, <и> только преломленная природа в моей “гармонической” призме является художественным началом, которое и будет состоять из двух воздействий, вне меня и во мне. Но если природа вечно прекрасна, если она есть вечная гармония, тогда и то, что преломилось, как и результат преломления, — гармонично, <и> тогда “во мне” нет той призмы, обращающей хаос в художество.

Третья мысль, возможно, будет утверждать, что нет в природе ни цели, ни логики, ни обоснования, ни организации, <они существуют> только во мне <и> что мои научные обоснования являются формами научной познавательной работы и организующим началом. Тогда бытие не является хаосом, как только организующим началом всего того, что возникает во мне; но раз оно организует, следовательно, и я организован, ибо я только частица бытия, не ушедшая <из него> и не господствующая над ним.

Моя же точка зрения <заключается в том>, что ни в природе и ни вне ее нет ни художественного, ни практического, ни религиозного начала, нет и организующего, что я как результат неустанных взаимных воздействий не выхожу из беспредметной природы, и если я <даже> проявляю что-либо, то все формы моего проявления не что другое, как только новая видовая форма явлений бесконечной цели воздействий, а т.к. они не имеют идеи, то нет в них движения. Следовательно, природу можно определить как покой, материя есть покой; если это так, то и художественное начало есть тот же покой, и тогда в движении нет художественного начала. Но сам покой определяется движением, а то и другое наши психические галлюцинации, только с той разницей, что покой есть конец ви́дений и изменений, это нечто по-за сознанием и представлением, это то, в чем <существует> материя и чем хочет стать и “душа”.

Цвет в природе не создан в силу художественного начала, как только от взаимных воздействий физических реакций; и я не знаю, что это именно цвет, знаю только мой вымысел, явившийся от моего бессилия. Реакция <, обусловливающая цвет,> происходит не на основе создания между двумя окрашиваниями художественной гармонии.

Происхождение окрашивающего вещества наукой не установлено, и вряд ли возможно установить в будущем художественный смысл реакций. По химическому составу ультрамарин равен минералу нефелину. Анализ синего и зеленого ультрамарина <при сравнении> с анализом нефелина <указывает, что их> можно рассматривать как нефелин, соединенный с сернистым натрием. Если эти составы считать за правильные, то для обоих будет следующий состав (попытка научного установления точных границ одного явления от другого)[1]:

Для синего ультрамарина: 2 $(2NaO)Si\ O_{2} + 2\ (Al_{2}O_{3}SiO_{2}) + NaS_{5}$

— зеленого —»— : $(2NaO)Si\ O_{2} + (Al_{2}O_{3}SiO_{2}) + NaS_{2}$

— нефелина : $(2NaO_{2})Si\ O_{2} + (Al_{2}SiO_{2})$

Химический состав обнаружил, что то или другое состояние цветности не произошло от каких-либо художественных начал, как только от обстоятельств, в которые попало одно и то же вещество и от взаимных реакций получило ту или иную окраску. Возможно, что то, что пытаемся выявить под цветом ультрамарина, так все бесконечно измен<чиво> в своих реакциях, что подлинного не доискаться. Мы не можем определить ни одну подлинность в двух началах ультрамарина и нефелина, в которые входит целый ряд других веществ: здесь и каолин, и сера, вода, соль, температура, здесь происходит нагревание газом, регулирование температуры воздухом и т.д.

Ультрамарин зеленый, переходя в новое обстоятельство, дает синий ультрамарин. Из химического состава ультрамарина видно, что только соединение химически чистой соды и углеаммониевой соли сернистого натрия дает “красивый” продукт ультрамарина, а спрыскивание соды концентрированным раствором сернистого натрия тоже хорошо действует на получение хорошего продукта как цветного и качественного; а чем богаче смесь кремнеземом, тем глубже, цветистее тон ультрамарина. Здесь же при составлении цвета ультрамарина говорится: “дает красивый тон”, как будто возможно появление закона и меры художественного начала. Я же хочу сделать такой тон, которого нет в природе, но если бы рассмотреть все процессы природной химической лаборатории, то человек нашел бы почти в каждом из них бесконечную для себя гармонию цветных переливов — психогармонию, форму и конструкцию. Ему бы казалось, что все логично и связано строится, даже обдуманно, — на самом деле происходило бы слепое движение воздействий явлений, и только явлений, ибо мир как природа ничего не проявляет и не выявляет.

Человеку может казаться, что он проявляет себя и выявляет мощь; но кажущееся <— это> одно, а подлинно <совсем> другое. В природе нет таких вещей, <нет> задач, которые ставит себе человек, она не выявляет, у нее есть простые явления вне определений и оправданий. Желание <человека> создать художественную культуру остается тем же явлением, желанием никогда не проявленным, подобно ультрамарину, подлинный цвет которого среди реакций остается сокрытым. Для того, чтобы его выявить, необходимо изолировать от всевозможных воздействий; так же и художественную культуру, как нечто целое, необходимо вывести в самостоятельную единицу. Только тогда могу сказать, что — “да, художественная

культура выявлена". Если же мне не удастся изолировать <явление> от всех воздействий, <то тогда> я не могу сказать, что это явление есть художественное.

Осень воздействует на живописца, но нельзя сказать, что она художественна, и что окрашивание листьев произошло от художественной надобности, что воздействие взаимных явлений воздействует в таких пропорциях, чтобы создать художественную форму, форму удовлетворения; а все нехудожественное остается за пределами их нехудожественного "хаоса". Преломлен<ие> в зеркале явлени<я> не значит, что оно преломилось <выразилось> в художественной форме; <с таким> же <успехом> можно сказать: природа, преломленная через меня, станет художественной гармонией. Цвет ультрамарина по своему химическому составу равен нефелину; который из них художественнее, кто из них являет собой художественное окрашивание или какие реакции включает в себя для того, чтобы создать художественную окраску, и могут ли <реакции> создать <окраску>, если она состоит из множества различий, а множество тоже из множества <?>

Итак, мы не имеем границ химической гармонии и знать в них художественного закона гармонии не можем. Нет в них художественного и нехудожественного порядка.

Дальше: как будто существует фиолетовый цвет ультрамарина. Если бы его изолировать, то, пожалуй, мы могли бы сказать, что фиолетовый цвет принадлежит веществу ультрамарину. Он бы стал подлинно реальным — в действительности <же> этого нет. Фиолетовый цвет создался целым рядом обстоятельств. В свою очередь, попадая в обстоятельства нагревания <до> 290° в струе водорода, он переходит в световую окраску синего цвета, "красота" которого превосходит глиноземный ультрамарин. Дальше, синий цвет при нагревании более 300° делается фиолетово-синим. Эта бесконечн<ая> химическая палитра приводит нас в такие же бесконечные переживания, как и видоизменение вещества ультрамарина в своей цвет<ов>ой палитре.

Но переживания преломления не могут считаться художественными или нехудожественными. Установить художественное начало не представляется возможным, обозначить им явление будет большая натяжка. Но возможно, что между вкусовыми различиями нам нужно выделить те или другие <явления>, и по вкусовым удовлетворениям мы <от>личаем яблоко от груши, не видя их формы. Художество потому может быть как одно из различий в цепи продуктов удовлетворения, особенность которого и называется художественно-эстетическим <явлением>. Отказ же в этом обозначении други<м> явлени<ям> будет совершен потому, что они нехудожественны, не приемлются организмом, т.е. не имеют той особенности, но <их суть от этого не изменится>. Я не могу <сказать>,

что гиря в один пуд, поднимаемая мною — вес, а десятипудовая — не вес, различия <у них только> весовые.

Вся природа, озолачива<ющая> осенью леса, пурпурные и золотистые закаты солнца и цветущие поля представляют собой одни и те же движения взаимных воздействий, приводя<щие> человека в восторг, который находит все эти явления красивыми и пробует описать красоту в поэзии, живописи и музыке; этот технический способ выражения называем художественным искусством. Но и все желания передать красоту будут не чем иным, как только формой все тех же воздействий.

Построенное поэтом, живописцем, скульптором, инженером воздействие в свою очередь будет воздействовать на человека подобно природным явлениям, заставит принять их или отказать<ся>. Следовательно, художественное начало не может быть объективно, и оно может существовать для одного. В этом отказе или приятии будет выражено новое явление, т.е. форма приятия или отказа.

Человек, как и вся природа, представляет собой одно вещество в бесконечном движении явлений. Природа — некий калейдоскоп, в котором одно окрашенное и брошенное в него стеклышко может дать множество формо-построений, будучи <на самом деле> только в одном неизменном виде. Но это не даст права <явлению> называться художественным отражением, <и> мы же, смотрящие в маленькую скважину калейдоскопа, не будем иметь подлинного представления об его цвете, форме и конструкции, а также практических, материальных, художественных или религиозных состояни<ях>.

Возможно, что для нас природа тот же движущийся калейдоскоп. Возможно, что глаз наш та щель, через которую видим природу как вертящееся одно неизменное вещество или клеточку, которая, отражаясь в нашем глазу, вызывает множество явлений, за которыми подлинность не может быть различима — где подлинность, а где отражение ее. Все отражения кажутся реальны своим физическим воздействием, равно воздействуют физическое <явление> и его отражение; мы же, как маленькие дети, из большого любопытства и любознательности ломаем калейдоскоп в природе, пытаемся познать и найти подлинную клеточку, от которой произошло все видимое в скважине. Здесь мы хотим найти и художественное начало, и материю, и дух. Но природа так хитро все построила, что подлинного ничего не найдем. Даже утверждаемую <нами> клеточку или вещество. Стоят кругом зеркала, и <ты> не знаешь, где действительность — там ли в них или здесь, а разломать калейдоскоп нельзя, это означало бы разбить себе мозг, т.е. себя, и увидеть, что в мозгу нет ничего, мы найдем мозг, но не

найдем там ни стула, ни Бога, ни духа. Мы можем указать, что в этом месте был Бог, в этом стул, в этом дух, но где они сейчас — неизвестно. В духе ли, материи <ли> или в художественном начале<?> Подлинно ли мое существо физическое, духовное или художественное; красиво ли оно сознательно или подсознательно, эстетично <ли>, или, может быть, я есть отражение отражений<?> Если я — отражение отражений, то ведь они могут быть только при условии двух обстоятельств: отражаемого и отражающегося. Но раз нет отражаемого, то нет и последнего. Но, с другой стороны, все произошло “из клеточки”. Клеточки создали обезьяну (а от обезьяны <произошел> человек). Образование же самой клеточки остается покрытым мраком. Тогда, может быть, физическая клеточка только отражение того, что скрыто во мраке, и тогда все то, что называем физическим в калейдоскопе природы, только отражение отражений.

Всемогущий человек не может познать себя, самосознать, ибо подобен той клеточке в калейдоскопе, которая не может познать традиций своей видовой реальности, <поскольку> она в каждом повороте другая. Однако пытаемся бороться с природой отражений за свою реальность, за осознание ее и самосознание. Даже собираемся организовать, установить ее как нечто осознанное.

Но в каком порядке хочет установить реальность человек<?> Мною усмотрено, что порядок установления реальности природы развивается в <трех> планах — научно-техническо<м>, религиозно<м> и художественно<м>. В эти три начала должны распластаться отражения природы и стать в организованном объеме подлинной действительности. Через три пути человек хочет осознать все и самоосознать себя. Три плана со всеми своими последствиями должны составить новый путь событий. Устанавливая последн<ий>, человек как бы хочет владеть миром действительным, владеть природой, эстетством, в котором скрыта реальность, <человек как бы хочет быть тем> нечто, которое стоит за пределами природы и силой своей направляет материю по пути естественному, <человек> пытается в одно и то же время познать действительность и в то же время разорвать себя с природою своим сверхъестественным путем. Но тело его связано с телом природы, <он> — неразрывная часть <ее> естества, <он> связан <с ней> так, что развязать себя не может и выйти по-за пределы ее тоже.

Все же <мы> пытаемся создать в природе такие начала, которые не существуют в ней. В одном случае <пытаемся> создать религию с определенным образом Бога; <во> второ<м> — пытаемся дать материи разум и образ вещи, установив <их> в мире природы; в-третьих, стремимся установить художественное начало как образ красоты, дав через этот план триликую форму материи как действительность.

Но разум, как и все от него последствия явились только потому в человеке, что перед его челом стоит непостижимая, не<из>меняемая природа как бессознательное начало простых физических воздействий, возбудивши<х> собой в человеке мысль и приведши<х> к учету причин явлений. Создалось средство — разум, который должен раз-умить явления, управляющиеся до него вне разума чувств<ом> {относительности}, и если говорить о существовании естества и сверхъестества, то можно сказать, что чувство принадлежит естеству, разум — сверхъестеству, который ничего физического не ощущает, тогда <как> естество мое чувствует касающиеся меня воздействия, исходящие из окружающих обстоятельств, не понимая их. Понятие о физическом существует только для разума как <предмет> анализа и, может быть, <физические обстоятельства> можно отнести к психической категории. Для природы обстоятельств таковых не существует. Природа не организм и не разум, она освобождена от последнего.

Можно сказать, что разума нет и в человеке, понятие о природе — не действительность, и если мир, как <и> природа, бесконечен, то разуму не понять <его>, оба бесконечны, вне абсолюта либо абсолютны; то и другое равно нулю. Абсолюта быть может два: один абсолют — все познание, осознание конца, другой — вне начала и конца; не было, нет и не будет ничего в мире, мир же, как и абсолют, равны <так!>.

Если бы разум был в природе, то, очевидно, перед природой стояло бы другое нечто, которое она должна постигнуть. Природа попала бы в положение человека в природе, <и ей,> как человеку, пришлось бы построить массу физических приборов, заводить науки, астрономию, устанавливать телескопы, типографии, печатать научные книги, — <а> отсюда и установить разные начала: науку, религию, художество, и таким образом, все ее явления должны <были бы> создаваться на том или другом основании. Радуга была бы построена на законе художественного начала, цвет должен <был> быть хорошего качества и сочетан<ия с> художественной гармонией, иначе быть <бы> не могло, ибо природа, как и человек, строила бы на ценностях, обоснованных наукой и художеством.

Все должно измеряться разумом. Такова точка зрения человека на мир, вне которой гениальность мира непостижима. На нашей земле множество существ видит ту же природу, но природа для них может сознаваться другой, даже при существовании у них разума. Все существа могут представлять собой призм<ы>, по-разному воспринимающие и преломляющие природу, хотя она одна перед всеми, но действительность <у них получается> разная.

Наукой, возможно, однажды была установлена одна клеточка как абсолютный мир, преломляющаяся во всех призмах разными вариациями явлений, подобно клеточке в калейдоскопе, вращая который мы получаем множество вариаций брошенной в него клеточки.

Движение отсюда не только способствует познанию, но, усложняя <его>, делает природу непостижимой; надо природу остановить, если она вертелась <лишь> по нашему представлению до сих пор.

Человек утверждает в себе разум как единое техническое средство для познания в преломлениях, но природа, как мир, вне знания разума осознавания, вне мысли, вне чувства и воздействий; мир как беспредметность — вне движения. Перед миром нет того, что можно было бы осознавать ни в себе, ни <во>вне, нет в природе того нутра — она без субъекта и объекта, ибо тогда перед ним <миром> было бы нечто большее, которое разделит человека на субъективное и объективное. Мир это то, в чем нет <ни> совершенного, ни несовершенного, а если бы это было, не было бы мира.

В человеке как будто есть то, чего нет в природе. У него есть разум, осознание, и если мир <– это> материя, то и в этом случае он обладает элементами как бы выходящими из предела материи в нечто высшее над материей, как бы материя выделила над собой руководящее начало, которому и подчиняется путем все же большой борьбы. Немного нелепо: материя с материей борется за свое существование. Собственно говоря, материя не борется, но в человеке, очевидно, существует что-то другое, что борется за свое существование, и, очевидно, что это “что-то” не материя, материя — тело вне борьбы. С кем она будет бороться и за что? За свое материальное существование? — Так все же материально, материовидно, непобедимо, неуничтожаемо.

Материя как тело ничего не познает, как только чувствует воздействия, она вне мысли познания, но в ее естестве находится какой-то особый процесс, названный мыслью — сознаванием, подсознанием, — в этом сверхъестество человека.

Отсюда имеем действительность человеческую и не человеческую. Мне кажется, эта отличительная черта и определилась линией психическою — <и вызвала> психофизическую линию искажений видения, <линию> галлюцинаций, подобно клеточке, искаженной в калейдоскопе зеркалами и пр. Из этого искажения состоит то, что называем природой, натурой. Одна ее часть состоит из действия простых физических взаимных воздействий, создающих явления заложенных в них возможностей вне разума; друг<ая> — в мыслительных осознавательных воздействи<ях>, приводящих материю в форму психофизическую, которая и выражает

собой познанную психическую действительность, в свою очередь разделяющуюся на три начала: практического материализма, религиозного и художественного <начал> с целесообразностью постижения <каждым началом> блага, т.е. осознания действительности, которая колеблется между материей, духом и красотой.

Наука, религия и искусство суть материальные соображения практических начал, которые идут к материальному миру, к миру тела, оставляя позади мир духа, мир психический, мир нервный. Все последние пути, <хотя и> чисто практические, материальные, суть вре́менное обращение материи в материальное средство нематериальной цели, которая выражает собой не действительность, а образ представляемой действительности, т.е. идеи, — именно того, чего нет в материи. Если допустить одно из соображений религиозного порядка, которое стремится не к материальному благу, а к духовному через образ материальный, к представляемому действительн<ым> Богу (мир духа), то оно уже предусматривает начало и конец как нематериальную истину, <при> дости<жении> которой больше не нужны материальные средства.

Тоже искусство и наука видят в материале только средства, выражающие материальный образ вещи (идею) красоты. Здесь получилось разделение и различие двойственного понимания реальности природы, которая состоит из двух начал — материи и духа; <природа,> раз<делив> одно и то же существо на два различия, <такие, к примеру,> как темное и светлое, о художественном начале умалчивает.

Если мир состоит из этих двух или трех начал, то и человек должен состоять из них. Но художественное начало как бы явилось только в нем, он познал красоту вне бытия, эта новая реальность дала и новый закон оформления представлений, обнаружив в себе не только сознание, направленное бытием, — в бытии “хаос”, следовательно, откуда взяться художеству; <однако> если бытие — хаос, то оно и направит мое сознание в ту же сторону. Я должен буду по отношению хаоса установить другой как бы порядок, устроить баррикаду. Если же мое сознание есть нечто вроде призмы или калейдоскопа, то этот хаос, брошенный в него, построит новый хаос в ином порядке преломлений, отражений.

Калейдоскоп есть трубка с зеркалом, в который насыпаны несколько цветных стекол разной величины, переворачивающихся всегда в беспорядке, а в нашем глазу видится, что все орнаментируется, устанавливается порядок, “красота”; отражения стали равно воздействовать на окружающие <их> обстоятельства, создавая форму, поглотив действительность, хаос. Однако этой формы нет. Может быть, мозг человека и есть зеркало, в котором существуют только отражения, а действительность остается в своем неизменном состоянии, и только

при соединении отражения с действительностью мы получаем закон формы, без этого нет формы, как нет орнамента в зеркалах калейдоскопа, когда удалена действительность. Следовательно, оформление наступает от соединения действительности и отражения. Может быть, это можно назвать еще физическим и психическим — при этих двух условиях является человек. Отсюда человек — это особенный зеркальный аппарат и тело из особых соединений и действия, в котором отражается бытие физическое. В человеке есть только отражения бытия, которые обращаются в новые физические формы, или же он соединяет отражения и бытие <и> получает новую форму, зачерчивает и отливает.

Отсюда можно сделать вывод, что все <то> в природе, что может отражать в себе, преломлять, есть психическая действительность, она вне бытия, т.е. действительности. Эти отражения могут назваться еще и представлениями действительности; поэтому <если> в человеке, в одной его части зеркального отделения бытие будет “мир как представление”, то для представлений <бытие> не подлин<но>, это будет зависеть от наличия в “мире” движения.

Следовательно, все три практических начала — наука, религия, художества — наши отражения воли и представлений, соединенные с бытием, за исключением религии, которая хочет жить только отражением в чистой душе — психически, но не материально. Все они выражаются материей, обращенной в материал психических понятий или представлений (образы). Если мир <существует> как материя, то в нем не должно быть никаких реакций, но если они есть и происходят бесконечно, то это бесконечное ничем никогда не оправдывается, будет ли материя распластана в горах, воде, свете или любой утвари человеческого материализма, — равно ничего не оправдывается и не нарушается.

Медь, серебро, золото мы видим в разнообразных формах, сложивших их разное мировоззрение. Крест — духовная форма, подчинившая материю. Тоже все практические формы материального воззрения подчиняют ту же материю в форму, чуждую природе, <материя> подчиняется абстрактным человеческим творчествам духовного или материального воззрения, но во всех случаях, когда мы говорим о подчинении или победе над материей, природою, то оказывается, что никакая вещь не побеждает и не изменяет ее естества. Ведь все вещи происходят от соединения психического и физического, <и поэтому они> дадут форму совершенно другую, нежели само бытие. Ибо если бы не было этих двух обстоятельств в самой материи, то, очевидно, невозможно было бы создать новое вúдение, но и последнее “новое” никогда не может быть новым, т.к. возможность его уже всегда существовала в своей неизменности. Если это так, то движения в ней нет сейчас, и не было никогда, и не будет, материя не может разделиться на старое и новое.

Все же явления, свидетельствующие о фактическом движении, не суть доказательства, на которые можно опираться и признать движение существующим лишь потому, что есть аэроплан, это ни ново и ни старо. “Мир как воля и представление” не мир-воля; представление суть движения, утверждающие то, чего нет; представляют то, что не могло родиться в начале и конце, вне движения, времени и пространства, то, в чем воля ничего не может изменить и проявить себя, чтобы стать волей, а для того, чтобы стать волей, необходимо прежде создать материалы или ту природу, в которой могла бы проявиться воля; само же представление не может создаться без воли, оно уже проявление воли, но и воля без представления не может быть, так что воля и представление — одна суть в разных названиях (как краски у живописца разделяются цветами и именами). Нет представления без воли и воли без представления — оба как одно никогда не проявляются, ибо нет той действительности, в которой могли проявиться; если “мир” существует, то существует вне воли и представления, неизменность<ю> “мир<а> как вол<и> и представлени<я>” есть разум.

Знание, свет, материя, материал, дух, Бог, вещь, идея, наука, время, пространство, плотность, температура и т.д. — развитие последних выражается в вещах, как материальные познания в разных планах Религии, Искусства и практическом пути материализма, который хотят приспособить в стул, чтобы сидеть было в нем хорошо, в дом, машину; все это <человек> сгибает, кует, расплавляет медь, железо и обливает тело свое, чтобы расплавленная материя хорошо облегала тело. Но для материи будет безразлично, принять ли вид стула — практической материальной идеи, или креста — духовной религиозной <идеи>, она остается незыблемой в своей сущности небытия, зыблемой остается только воля и представление как бытие, то, что сознательно хочет <материю> воплотить в форму абстрактного представления человеческого разума, хочет воплотить несуществующее представление, хочет сделать неабстрактным, а только действительно материальным, небытие хочет сделать бытием.

Все три пути материалистичны в своем представлении и воле. Бог, Дух, Вещь — материальные и духовные <явления> едины, одинаково строятся на основе представлений, которые кажутся человеку не абстракцией, а действительностью материальной; для обоих начал материя — материал, а материал то, из чего образуется форма, идея — содержание. Под духовной или материально-научной жизнью нужно понимать то, что человеческие дела, идеи подчиняют материю в ту или иную материальную форму, являясь все же как неосознанная сущность мира.

Если бы в человеке была одна материя и не было бы в нем отражения духа, то он был бы свободен от идеи, т.к. идеи <рождаются лишь> в духе отражения <и> не могут быть иными, как материальными или духовными. Человек стал неотделимой частицей природы, соединяясь с ней духом отражения, поэтому он и состоит из бытия и небытия, вне практических целесообразных вещей, а также мысли, и осознавания, и мысли-осознания, и движения. Но т.к. он состоит из материи и духа, а вернее, создал себя в своем представлении из них, то и разделяет природу на два различия, когда в действительности дух и материя различия одной сущности, как отражение явления горы в воде, как воля и представление.

Представления, создавшие мир как волю и представление, направляют их и на борьбу со стихией, т.е. борются со своими представлениями и волей и стремятся ее обезвредить обращением материи в материал, согласно познанию формы (цель которой и будет в техническом сохранении всех ее образов, представляемых в свою очередь). Материя злобна и опасна — стихийна. Злобен мир как воля и представление, но не злобен мир как беспредметность, вне воли и представления. Лишиться своей злобности материя может, по предположению человека, в практической вещи, когда она будет делать для него только приятную пользу, поэтому он обращает ее в три формы практических идей: идеи блага вещи утилитарной, вещи религиозной и вещи искусства. Последние вещи суть главные, потому что они суть вечная красота, которая спасет мир, спасет человека от мира как воли и представления, создавших в “мире” стихийное, зло, добро и т.д. Разумом хотим победить материю и создаем технические вещи, это вещи сознания, стихию побеждаем каким-то техническим средством воли и представления, воплотив в ту форму, которая обезвредит материальную и духовную опасность для человека. Спрашивается, что же, воплощенная материя в “вещь” будет ли формой материальной или надматериальной, равной духу<?> Разум материален, следовательно, вещь, спасающая его от стихийной опасности, должна быть материальной. Физическое противопоставляется физическому (техника). Если мы говорим, что природа побеждена, то надо понимать, что она лишена своей стихии, опасной для человеческого сверхъестества, духа, разума, воли, представления, но то и другое и третье суть его воля и представление, с которыми он борется, борется с видениями, разделив представления мира на стихию и разум, который и должен материализовать стихию в “вещь техническую”, которая была познана не материальными стихиями, а разумом. Победить <разум> хочет, ставши над волей и представлением и над духовным началом, которые не познавали иначе, как <только лишь> материальные явления, кото-

рые <хоть и> прозрачны, <однако,> перевоплощаясь, видоизменяясь, не лиша<ются> все же материального.

Материя подчинена воле разума, высшей над собой силе, подчинившей слепую, находящуюся вне разума сознания стихию представлений разумному закону формы — такому закону, который должен установить истину, учесть осознавания и спасти разумное материальное начало от катастрофы человека, нематериального его бытия, которое наступит в момент потери воли и представления; т.е. <человек> того боится, против чего борется через разум, в свою очередь идущего к той же сути через катастрофы; разум, как и воля, представленная катастрофично, создав катастрофу, движется вновь через организованную материальную вещь к небытию, т.е. <к> состоянию вне воли и представления. Последнее усилие равно <усилию> живописц<а>, стремящегося стихию как нечто хаотичное воплотить в гармонию художественного начала, <но> уже не на основе сознания, а подсознания, находя<щего> в этом верный путь, больше обеспечивающий надежду, нежели путь сознания разума, выбрасывающий за борт вчера сделанные вещи как негодные сегодня, а вещи подсознания суть “вечные вещи красоты”.

Структура живописного художественного холста, на котором совершена попытка воплощения представляемой стихии в живописную материальную форму подсознания, доказывает, что все материальные объемные представления распластываются в плоскость, как бы доказуя, что нет в действительности пространства, глубины, а все различия ценностей воспроизводимой вещи лишаются своей действительности, потеряв всякое различие материальных действительностей. Таким образом, через живописный холст не обнаруживаем бытие ни золота, ни серебра, ни железа, ни дерева.

Попытка живописца передать действительность в живописи показалась неосуществимой, <действительности> нет фактически ни в холсте, ни в природе жизни. Все различия будут нивелированы живописным веществом, в котором нет вещей, есть видения, а вся надежда на материализование остается только в представлении, никогда не реализовано — <т.е.> материально разумно.

Непримиримость художника, который хочет явить во что бы то ни стало художественное начало как нечто физическое, действительное, не непредставляемое, побудило его выйти из холста в пространство и реализовать уже в нем представляемое в материальную действительность разума, <и> не в образе впечатлений и не в подсознании, но в факте подлинном. Здесь он оперирует с натурой, но не впечатлением от нее, здесь он осязает фактически, отсюда возможно узаконить в новых живописных явлениях материальные сооружения, ко-

торые строятся из подлинных средств и выражают представляемую действительность материальной, вырвавшись с холста.

В этом случае встречаюсь с новым вопросом — выражает ли мое материальное сооружение действительность “воли и представления” в материальном, или же оно существует вне и только реализуются средства, через которые хотелось представлению сделаться материальной действительностью<?> Если мир не что иное, как “воля и представление”, то фактически подлинности материальной познать нельзя, т.к. существуют мои представления о действительности и видения опасных снов в яви.

Мир, природа как физическое, материальное — недоказуемы, ибо природа, как и доказательство, представляемы. Таким образом, и выход художника в пространство со всеми материалами все же не может обратить материю в материальную культуру; с другой стороны, работа его остается как бы физической, а все выражаемое представлением никогда физически неосуществим<о>, следовательно, физического действия как бы не существует; если бы оно существовало, то мир был бы не как воля и представление, а материальная действительность вне воли и представления, т.е. вне борьбы с представлениями; но разум не может быть таким, в нем должно быть решение и действие, воля и представление равны ему, разум как представление есть созерцание вне активности, актив есть волевые действия, образующие вещи действительности; материала нет, а при условии, что мир как представление материален, могут быть действия физичны, но раз материалы представляемы, то физическое действие представляемо не действительно, не физично.

Разумное начало как сознание и художественное как подсознание остаются только представл<ением>, но не естеством (небытием). Всякий сделанный факт растворяется в природном естестве небытия, сущность которого заключается в спылении и распылении — равенство нуль вне всякого “что”, а человеческая попытка установить в своем представлении “что” так же растворится, как растворяется объем в живописной поверхности, в которой оказался физически объемный мир вне объема.

Если мир <существует> как материя, это еще не значит, что он материален, т.е. психичен; материя становится тогда материальной, когда возникло представляемое психически искаженное ее содержание, для которого нужен материал. Религиозное содержание выдвинуло крест, т.е. то, чего в теле материи нет (утонувший человек не боится стихии, он действителен с ней). Материя приняла форму материала, <это первая> психическая степень <представления>, но как только материал был превращен в форму (вторая психическая сте-

пень), то <материал> уже своей значимости не имел, потерял первую психическую степень. Первенствующее значение для человека <приобрела> форма, которая выразила собой символ представляемого образа или идеи — стала сознательной для <второй> психической <степени представления>. Для материи, как бы сознательного естества всесильного, не нужна никакая форма, она вне воли и представления, а следовательно, никакая сила в ней не существует, она вне содержания (2 стихийности).

Перемещающаяся вода подмывает берега и, разрушая их, не является <чьим-либо> желанием оформить последние по закону художественного начала.

Человек же направляет природу по своим законам художественного начала, оформляет материал и выражает свое сверхъестественное выражение. Поэтому он может сказать, что крест и плуг, телефон — формы, результат его разумных суждений о представлениях природы. Но мы имеем множество других форм в природе, не оформляющихся руками человека — кристаллы, растения, животные с удивительными техническими оборудованиями, — при рассмотрении которых можем заключить, что каждый организм или неорганизм имеет в себе разум, который создал технический аппарат, что в каждом организме мы признаем как бы руководящим началом разум, который по удивительному расчету строит планетные системы и всякие другие явления, <что все они> построены разумным началом. Если этот разум вне нас, то место пребывания этого разума — неизвестно.

Получается, что материи вне формы разума — не существует. Сложение технических организмов, очевидно, происходило сознательным действием и сложилось в обдуманный план; следовательно, весь мир материален, подчинен разумному, практическому началу и в природе существует такое же начало, как и в человеке — разум, воля, представление и материя, из которой творится материальная природа вещей. Без разума, воли и представления не может быть изменения творений. <Отсюда получается,> что разумное начало как высшее над естеством материи подчиняет ее своему практическому материализму, ибо это нужно только ему, пока он есть в состоянии сознания подсознания, без чего природа существовать не может в нашем представлении и нашей воле, но выражается в сознании. Это один вид сознательной природы, устанавливаемой разумом, это природа, которую я знаю, но может быть и другой реализм природы, который не знаю, но чувствую, осязаю <его> воздействия.

Возможно, что практические вещи — <т.е. вещи> технические, не являются вовсе результатом разума, и практическая конструкция целого не возникла

от разумного соотношения сознавания, наоборот, все есть результат взаимных воздействий сил, и сил слепых, внутри и <во>вне лежащих, и от того, что <разум> принял или отказал воздействием, <он> получил определенную форму, которая будет состоять из двух сост<оя>ний, отказа и приятия.

От последних мы получаем два понятия о времени и пространстве. Приятие и отказ творят расстояние или приближают взаимно воздействующие силы, от силы отказа одной удаляется сила другой стороны на то расстояние, которое она может быть удалена; образует расстояние тоже и приятие, приближает и образует точку — расстояние ближайшее ко мне, а т.к. возможно, что нельзя принять в себя воздействие до полного поглощения, также и совершить полный отказ давления, то получаем новый момент действий сопротивления как конструктивный момент предельной возможности, которая устанавливается и переходит в систему постоянного действия в данном обстоятельстве.

В образовавшейся системе мы имеем уже план, или закон, построенного тела. Под законом нужно разуметь простой учет особенностей тела; зная эти особенности сопротивлений, мы строим то или другое явление, которое установилось действием отказа воздействующих сил данного обстоятельства.

Эта система остается неизменной до тех пор, пока неизменными остаются обстоятельства. В этом действии мы имеем два момента: <первый> — момент конструктивный, который находится в действии установления взаимоотношений с обстоятельствами, и <второй —> установившиеся <при этом действии> отношения будут <являться> системой. Если эту систему изъять из обстоятельств, она перестает действовать, <при> попада<нии> в другие условия — разрушается, что и будет признаком реконструкци<и>; в этом случае явление не пропадает, но по-новому начинает перестраиваться в связи с новым обстоятельством.

Лодка, пароход, аэроплан возникли не потому, что у меня существует разум как практическая сила целесообразных сооружений, а потому, что они возникли от воздействий восприятий и отказов, что и установило мою связь техническую с водой, воздухом, не име<ющую> никакого целесообразного оправдания.

Воздействие цвета на живописца встретило в нем также действия взаимоотношений, устанавливаемых на поверхности холста. Установлением отношений человек связывает отражения бытия с бытием, как тень связывается с телом, котор<ая> отдельно быть не может от тела.

Если последнее принять за подлинное, то о художественном начале речи быть не может, как и о практическом. Под художеством и практикою нужно понимать простые стремления <к> связи бытия с его же отражениями в наших психических зеркалах.

Все явления суть отказы и приятия; последние можем назвать практическими, духовными, художественными, сущность которых будет представлением несуществующих фактов.

Художественная вещь не установлена в окончательной форме, как не установлена практическая; так же не установлена вещь во вселенной, <мы ведь> только предполагаем, что природа вечное видоизменение материи, <т.е.> одной неизменной сущности. Таким образом, она не проявляется, ибо явление не есть проявление, а неизменяемость сущности аннулирует движение, и пространство, и всякое явление.

Природа ничего не проявляет и не выявляет, как кажется нам. Человеческие проявления остаются теми же явлениями неизменного нуля, на который возлагаются надежды проявления.

Интеллект бессилен что-либо выявить, так как он неизменная сущность последнего, <т.е. нуля>. Все действия человека ничем не <от>личаются от всех других организмов и <от>личаются, возможно, в психических искажениях. Если <действия человека> — одна механическая техническая сущность, если кристаллы, организмы произошли от восприятия и отказа воздействий, не имеющих в себе основ овещ<ест>вления, и как таковые именуются и овещ<ест>вляются нами как некие проявления разумного или художественного практического начала, то это будут только психические положения, но не физическая действительность.

В действительности рыба, животное, кристалл, насекомое — результаты воздействий обстоятельств — представляют собой обыкновенное явление, равное всем остальным. Вне психического <восприятия они> неразличаемы <и существуют> как материевидное явление тела в психическом <восприятии>. Внешне различаемые, по существу нет.

Человек тоже равное всем явлениям явление, <его> видоизменяющая<ся> внешность по существу своему неизменна, ничем не оправд<ыв>аемая и не могущая дать себе отчета в своих делах, которые <он> считает осознанными и обоснованными разумом.

К.Малевич
1922 год

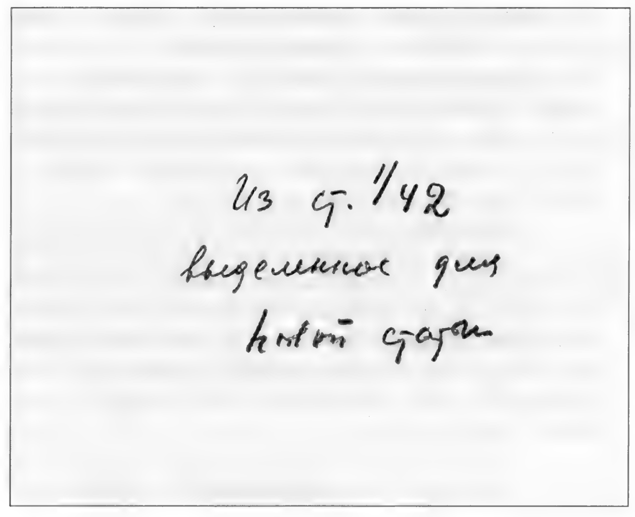
1/42

БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

I.

Люди в отдаленном прошлом свою потребность в изображении воздействий природы удовлетворяли простыми линейными резными рисунками, и это уже было большой эволюцией в смысле натурализации явлений природы в своем осознании. Натурализация и реализация воздействий происходила <в> разны<х> форма<х>, вытекающи<х> из их органической потребности; поэтому эти потребности разделялись, с моей точки зрения, на натурализацию, т.е. на чистое познание явлений, и реализацию познанного. Так что натурализация есть чистая абстрактная наука, а реализация есть наука об изменениях порядка натуры в порядок потребности. Впоследствии потребность вообще распалась на три, возможно, основных раздела: религиозное познание явлений, материальное и эстетическое. Каждое из них имеет в своем процессе два момента: натуру и реализм, познание и решение. В этом процессе остается незыблемой натура и зыблем<ым> — реализм. Первая статична, второе динамично, поэтому всякое решение и познание не есть абсолютно. Поэтому реализм трех, не вошедший в натуру, не есть абсолютный реализм <, как> не достигший статической неизменности. <Этот реализм также> не есть вечный — поэтому религиозное познание природы выразилось в Боге; <Бог в религии существует> как нечто несмертное, <т.е. он> начало всегда существующее, вездесущее, всезнающее, в чем нужно усмотреть абсолютную статику, ибо все знать значит больше не двигаться; а то, что не умирает, тоже статично и абсолютно, поэтому с точки зрения религии дух не умирает, как и душа, <равно> как и с точки зрения научного материализма материя не умирает, следовательно, <она> тоже статична в своем существе. Следовательно, дух и материя суть одно и то же начало со своею беспредметною сущностью, на которую человек пробует надеть предметный колпак реализма, поэтому реализм есть та внешняя, динамично меняющаяся предметная форма, которая не абсолютн<а>, смертна. Поэтому всякое изобретение инженера не постоянно и не постоянно то искусство, которое отображает предметную жизнь. Поэтому путь Искусства идет от познания к абстракт-

ному выражению и отображению как бы конкретного познания на конкретны<х> предметах в виде росписи. Орнамент нужно рассматривать как абстракционирование научного материала в эстетической форме; таким образом, конкретный предмет (“вещь”) приобретает другой смысл и вызывает новое соотношение между предметом вообще и между отношением формы утилитарной и форм<ы> эстетического изображения, через эту связь вещь стала художественным выражением в целом. “Нечто” абстрактное становится в изображении как “что”, <т.е.> “формой” эстетической или утилитарной. Каждый рисунок на предмете указывает, насколько человек узнал это абстрактное “нечто” натур<ы> и насколько оно стало для него конкретно-реальным; но как только абстрактно-эстетическая форма приобщилась к вещи конкретной, то вещь становится впоследствии абстрактной (в смысле ее утилитарности).



Титульный лист для фрагментов трактата “1/42. Беспредметность”

Это действие возникало по всем отраслям, и сами предметы утилитарной цели исходили из этой причины абстрактного узнавания. Возможно, что человек создавал много форм абстрактного порядка, которые после догадался использовать, так что не всякий предмет возникал в силу утилитарной надобности и вытекал из данной потребности. Человек своих потребностей не знает прежде, чем <не> вскроет их абстрактным путем.

Дальше, всякое раскрытие абстрактного явления давало новый факт, <свидетельствовавший> о существовании новых абстрактных причин, а следовательно, для их преодоления человек создавал новые конкретные реальные орудия, вводя их в сознание. Отсюда мы получили два момента жизни: мир как сознание конкретное и мир как абстракция вне сознания, беспредметная.

Мир и его проявление не существовал раньше в сознании, ибо сознания не было, существовали только абстракты. Отсюда мир был мир, т.е. “ничто”, и

только благодаря развивающейся организации человека “он” <, человек,> стал из этого “ничто-мира” реализовать “что”, в силу чего разрушал мир и <делал> это во имя реального, которое зарождалось в <его> сознании как представление в той или другой форме. Но это уже не был мир, это было его разрушение, разделение, поэтому возникшая техника имеет два назначения: <первое назначение — это> разрушение и сложение незыблемого разрушения, и <второе -> сложение разрушения в незыблемом.

Все функции <техники> как бы направляли <человека> к познанию явлений, и по мере осознавания <им> раздробленного мира <эти функции> превращались в реальное событие; новая попытка сложения “мира” в сознании <означала перевод мира> из абстрактного его состояния в мир конкретного сознания: конкретное сознание и будет “реальным миром”, противопоставл<енным> абстрактному. В этом, мне кажется, и заключаются все дела человека, которые в развитии своем разделились на эстетику художника, религию, науку и инженерию.

Одн<им> из таких разделов в общем осознавании природы, с моей точки рассуждения, и было изобразительное искусство как метод познания явлений и обстоятельств абстрактного мира; <однако впоследствии такое осознание природы превратилось в изобразительное искусство> как эстетическое художественное, т.е. <приобрело> конкретное выражение. С той поры <, как> область чистого абстрактного непредметного познавания, оформленная художеством, стала применяться к той или другой форме быта, вещей, орудий, <и> художество получило свое особое <на>значение, стало целесообразно как прикладной материал в оформлении и дополнении бесформия всякой утвари эстетической формой и украшением; а последнее, как я уже сказал, приобщает конкретное <познание явления> вновь через художество к чистой абстракции. А если я полагаю, что все происходит из “мира”, а “мир” абстрактен и по<э>тому не конкретный, а беспредметный, потому и непонятный, то <я вижу, что> сознание его хочет осознать, превратить в конкретное, понятное <явление; из этого я делаю вывод, что> тогда художественное начало не существует в сознании, т.к. <именно> сознание <хочет превратить> мир абстрактный <в> конкретный; следовательно, художественное начало как абстракт может быть только в бессознательном, отсюда абстрактное начало лежит в художествах постольку, поскольку они не осознают <мир>.

Эту функцию человека мы назвали художественною, <хотя> могли бы назвать абстрактной деятельностью, как и всякое проявление природы. Но при

условии, что художественные функции суть функции подсознания, то <тогда> под художеством нужно разуметь проявление, которое действует в какой-то доле с сознанием; эта доля и выражается в желании <человека> достигнуть гармонии, т.е. конкретизировать “мир” в “мир художественной гармонии”, в чем и наступает ошибка, ибо мир <абстрактный> уже не конкретизируется. Каждый художник отсюда как бы под-осознает “мир” в чистом художестве и понять его хочет только в своей доле подсознания, отсюда <возникает> художественная вещь, которая находится вне времени. Поэтому для художника все вещи утилитарные, конкретные суть вещи не гармоничные, ибо в них нет формы; его вмешательство в их техническую организацию и объясняется приобщением <приданием> им художественной формы, <такое вмешательство художника> вводит вещь в гармонический мир; или, другими словами сказать, художество — это то действие человека, которым он восстанавливает мир, разделенный сознанием.

В данной записке я поставил себе задач<ей> рассмотрение изобразительного искусства в плоскости познавательно-конкретной и абстрактной, <т.е. рассмотрение искусства> как одного из методов <разрешения> научной проблемы естествознания через живопись.

Итак, много есть причин, которые как будто были подлинными толчками к созданию вещей и художественных произведений, — например, религия как духовное начало и материальное начало. Из этих двух причин <люди> создавали быт, а вся художественная культура была эстетическою подсобною стороною и как бы тоже вытекала из последних начал; и таким образом художественная культура вытекала из этих двух причин, они как бы порождали художественную культуру.

Но в действительности причины художественной культуры вытекали из другой причины, <вы>пущенной нами из виду, — скажем, из потребности чисто живописного строя, возникшего из причины познания природы как таковой. Отсюда художественная культура может быть причиною форм быта и всего производства, <т.е. причиной,> вытекающ<ей> из точки зрения Искусства.

Таким образом, потребность познания Мира создал<а> религию и породил<а> массу новых взаимоотношений между Богом и человеком, познавшим его. Эти формы религиозных взаимоотношений поступили в область художественной культуры и были окрашены в произведени<е> художественного эстетического строения цветов. Таким образом, последнее не будет подлинной их окраской, и <оно> не есть конкретное их выражение в художественной культуре,

т.к. в силу цветных взаимоотношений форма должна измениться, т.е. последним нарушится то, что поступило в оформлении Искусства. Таким образом, Мадонна, оформленная в Искусстве, не есть Мадонна — и обратно. Но в силу пристегивания Искусства к жизни, материальной и религиозной, оно стало изобразительным, выведенным из своей собственной линии, которая и будет заключаться в самобытном постижени<и> подлинной окраски причин и вообще цветного бытия; <эта собственная линия> является единственной задачей изобразительного Искусства вне вещей предметов. Ибо предметы, портреты, события исторического развития и падения людской жизни не суть события цветные, а суть внешние формы для живописца, не возникающие из сущности живописной или вообще Искусства; взаимоотношения этих движений не есть взаимоотношения художественного порядка, поэтому они всегда ложны для последнего <т.е. Искусства>, а если художник отражает их художественный порядок, то он не будет верен истории, <поскольку все эти предметы> не будут конкретны. Таким образом, как Религия, Наука, <так> и Искусство устремляются в осознание “абстрактного мира”, кажд<ое> со своим методом, и их объединяет в конце концов одна цель — “познание мира как такового”. Поэтому мы и имеем уже формы этого познания в форме “души”, “гармонии” и пробуем <дальше> конкретизировать его; поэтому все возникающие орудия должны быть конкретны и все абстрактное должно отпадать. Но если мир абстрактен, то его можно познать через абстрактное, как тело познается через тело. Конкретными вещами мы удостоверяем друг друга, что осознали мир абстрактный только через конкретное его выражение; другими словами сказать, в сознании уверяем друг друга, что все соотношения только <тогда> становятся верными, когда пройдут продуманный в сознании путь. Так в одном <этом> случае и Искусство хочет познать закон и после построить художественную вещь как нечто конкретное на этом основании.

У сознания есть одно измерение <представление>, что все то подлинно, что целесообразно построено, и в то же время сознание стоит перед вопросом: действительно ли все, что его касается, есть та подлинность, которую он изобразил в своем изображении или в другом орудии как форме иного выражения? Или, может быть, вся эта классификация и все категории выражения тех или других видов являются его галлюцинациями представлений, <поскольку представления возникают в бессознательном> лишь при контакте с сознанием, в чисто же бессознательном есть только приятные и неприятные ощущения (приятие и отказ). В этом, очевидно, и заключается абстрактный реализм, за ним идет психический реализм, когда неизменное тело стремится перевоплотиться в галлюцинационный реализм.

Попробуйте доказать мальчику в момент, когда он играет в паровоз <или> выражает собой аэроплан со всеми его функциями, что он не есть паровоз и не аэроплан, а именно мальчик, как и все другие. Мне кажется, что мальчика мы не переубедим; мальчик, находящийся в состоянии аэроплана, разорвал всякое сношение с сознанием, мы не можем с ним сговориться и <с>можем <лишь> тогда, когда он станет мальчиком, и <только> в этом случае мы можем сговориться <с ним> в вопросах данного обстоятельства. В мальчике происходит возможное смешение действий (или замещение центров друг другом) — сознательного и подсознательного, нормального и ненормального творческого, в силу чего мальчик находится в состоянии гипноза той или другой вещи и действует в подсознательном состоянии; в одном случае <он> творит, в другом вещь претворяет его, он в себе начинает ощущать все то, что видел, что так или иначе коснулось его сознания, подсознания. Идет ли речь в нем <о том>, что, подчинившись идее паровоза, он выражает этот паровоз в художественной форме или передает действительную реальность паровоза так, как она есть? Последнее, мне думается, будет для него подлинн<ым>, он преображает себя в точности с паровозом. В данном случае так все сплетается, что трудно разделить временнóе различие, где начинается в нем осознавание себя и осознавание паровоза; скорее <всего>, что в данный момент он вовсе не хочет осознавать себя, ибо насколько он осознает себя, настолько нарушит действительность паровоза, сознание здесь подавляется подсознанием, претворяющим его в паровоз; о художественном выражении <, то есть об образе> паровоза, в данный момент речь отпадает.

Таковое поведение можно найти не только в детях, но и во взрослых, преображающихся из одной реальности в другую; у каждого взрослого человека существует желание и усилие перевоплотиться из одного в другое оформление, и начальные признаки этого перевоплощения возникают в представлении, котор<ое> зачастую становится впоследствии новой действительностью, <то есть> мечта сбывается.

Нельзя найти ни одного человека, чтобы он был просто реальным, беспредметным человеком, его это не удовлетворяет, и он стремится преобразить себя во что-то, он хочет быть чем-то, он хочет из своего “ничто” выйти во “что”; мало того, он из этого “что” стремится стать новым “что”, одну реальность “что” меняет на другую, так как он ее не считает подлинно конкретной. Он стремится переходить из одной реальности в другую лишь потому, что хочет преобразить себя в ту реальность, которой считает себя выраженным. Поэтому один бывает артистом, другой воином, третий художником, бухгалтером, ученым.

Из абстрактного состояния хотят войти в конкретное: перевоплощенные таким образом люди вскрывают в своем творческом центре особую точку зрения на бытие явления, и строят ее одни в формах скульптуры, другие в живописи, третьи в актере, четвертые в цифрах, вычислениях и т.д., и в этом и видят точно-конкретное свое выражение.

Изобразительное искусство есть <такая же> функция, как и все другие, которыми человек пытается узнать подлинную реальность явления и передать ее, ибо то, что он видит, не удовлетворяет его. Поэтому все то, что сделано человеком в вопросах науки, — результат одних и тех же причин узнавания действительности рода и происхождения явления, а всякая вещь, созданная человеком, есть не что другое, как только сложение узнанного человеком явления, <т.е.> воображаемая или <, как он считает,> уже подлинная реальность.

Все таковые действия творческого состояния расходятся с сущностью человеческого определения бытия как мир<а>. Здесь происходят два момента: один момент — разрушение “мира”, потому что показался ему не подлинным, ибо <мир сложен не так>, а сложение разрушенных элементов в мире в новый мирный порядок кажется человеку подлинной реальностью, ибо он начинает чувствовать свое вхождение в мир, а эта реальность мировая и выражаться будет в том предположении свое<м о> быти<и>, которое как бы станет в единстве с ним. Конечно, насколько подлинно и реально данное предположение и выражение, вопрос растяжимый и спорный, но все же <человек> из этой попытки выявления реального мира строит всевозможные приспособления, чтобы устранить все препятствия к слиянию воедино целого мироотношения. В этом выявлении вырастает ответ на вопрос, где я и в чем я нахожусь и существую, что я вижу, что я осязаю, движусь я или не движусь в реальном пространстве во времени, или же все это одни галлюцинации никогда недвижимого тела, вечно в мире пребывающего, которое уподобляется человеку, находящемуся в сонном состоянии, т.е. <в> момент<е>, совпадающем с миром, ибо мир спит и тело его никуда не движется, движутся галлюцинации. Есть ли какая-нибудь разница между сном и реальной явью, есть ли то, что можно назвать естественным? Бывают сны, в которых видим себя во многих лицах, и собакой, и птицей, — я и человек, я <и> нечто летающее, хотя и не имею крыльев, я все это вижу во сне, и все это кажется мне подлинно реальным. И ничего неестественного я не вижу, когда мальчик становится наяву паровозом, человек художником, бухгалтером; <разве> мальчик, играющий в паровоз, потерявший свою явь, не находится в том же сонном состоянии — в одно и то же время он и мальчик и паровоз. А искажение перспективой предмет<ов> не есть ли <их> искажение<м> во сне, реальны они

или нет, где их действительность, в каком моменте состояния мы можем определить их действительную реальность? Существует ли в подлинности глубина перспективная, удаляющая от меня предметы, или это галлюцинации не существующих предметов, к которым я иду или <от которых> отхожу? И действительно ли в бодрствующей яви я прихожу и отхожу от подлинных предметов? Ведь то же происходит и во сне, в котором тело мое лежит недвижно, а сознание мое освобожденное движется в пространстве и осознает все предметы, окружающие его в этом сознании.

Мало того, я во сне осязаю и свое тело, я тот же подлинно реальный, движусь, как в бодрствующей яви. Тело мое движется, встречает массу препятствий, преград, которые приходится преодолевать, и последнее ничем не отличается от тех преград, которые встречают меня в яви, ибо я в этот момент ничего другого не знаю. Во сне я тоже бодрствую и чувствую <себя> в том же физическом теле и состоянии. Однако если проверить этот случай, посадив возле спящего человека стражу, то она увидит, что тело его никуда не уходило, в действительности же человек от их караула уходил и был свободен. Когда же я проснулся, то совершилась только другая форма той же естественности, и <я> опять, начиная действовать и встречать препятствия и испытывать разные переживания, опять бегу в своем теле, и окружает его то же пространство, глубина, высота, ширина, те же предметы, то сокращающиеся, то увеличивающиеся (проснулся и заснул); <сон и явь> составляют одну и ту же сущность, может быть, в небольших различиях обостренности.

Что же реально тут или там? Ведь все, что тут или там <было>, существовало для меня как подлинное физическое явление, а между тем когда я спал, то тело мое представляло собой какой-то сквозной футляр, через который совершалось движение моего сознания, или “Я”, в одну сторону, которую называют сном, и в другую, которую называют явью. Спрашивается, какая же моя <сущность> из этих двух явлений реальная, в чем, из чего она состоит? Ведь все тело мое представляет собой только футляр, в котором разыгрываются все галлюцинации, мои глаза только щели, через которые смотрит то неизвестное и входит в соприкосновение с моим “Я”, или, обратно, через щели проходят отражения на пластинк<у> мозга и приводят его в действие своей реакцией. Это “Я”, или мое осознавание, является, таким образом, существующим и в теле, и вне тела; когда я сплю, оно освобождается, и когда я встаю, оно входит в этот футляр; это так реально каждый ощущает, а между тем это все было ложь, дальше футляра ничего не уходит.

Я совершил большие переходы во сне, натыкался на опасные, угрожающие моей жизни случаи, а сторожа моего тела могут свидетельствовать о том,

что тело мое не передвигалось и никаким опасностям не подвергалось. Я не думаю, что когда-либо кто <бы то ни было> видел сон такой, в котором его лишили жизни, и он стал мертвым, хотя <люди> часто видят сны, где дело доходит до убийства, но всегда в этом случае все же как-нибудь вывернешься путем какого-то видоизменения и преображения обстоятельств — либо в этот момент просыпаешься, либо ощущаешь себя другим. Совершается уход из этой физической оболочки или обстоятельства, над которыми заносится смертельный удар, и когда наступает момент просыпания, <то> это может свидетельствовать, что мое “Я” вернулось из того физического футляра, которому угрожала опасность, моему “Я” угрожало разрушению тела, в котором находилось “Я”, или осознавание.

Здесь происходят довольно странные комбинации, что во время моего сна центр осознавания находился в другом месте. Я не сплю, а бодрствую, я хожу и переживаю множество ощущений, я так же, как и до сна, осознаю каждый шаг своего движения, и как бы происходит разрыв мой с телом, ибо оно недвижно в постели, но в движении я себя <о>сознаю не как дух, а в том же физическом теле, как <и> наяву, как нечто целое в смысле организма; а когда во сне видишь занесенный надо мной удар, то <в> момент удара или выстрела происходит исчезновение сознания, как бы на один момент оно исчезло, и я не помню себя. Но в тот же момент происходит просыпание. Факт просыпания означает вхождение в память новой яви и новой обостренности, <вхождение> из бессознательности в сознательное состояние. Если сон есть отражение бодрствующей яви, которая отражается сознанием, что сон есть второе отражение сознания яви, то возможно, что и сама явь суть отражения обстоятельств третьей категории, творящих явь первую и третью.

Детские изображения указывают, что их действия происходят во многих случаях как бы во сне, и они находятся вне реальной яви, делают, например, неестественные изображения. Делают они эти неестественные изображения не потому, что они как бы не знают их. Они великолепно осознают <свои изображения>, это является для них вполне сознательной и реальной вещью и явью. Научаемость изображения в тождестве <с> видимостью не значит, что оно все же подлинно и верно и что через научаемость можно пробудить человека в явь, и он станет делать явь бодрствующую, подлинную; мы эту подлинность можем узнать отчасти только в подсознательном, но мы ее не осознаем, ибо бодрствование не осознается, а сознание хочет проснуться в яви и не может, хотя и пытается всеми силами своего организма и целой армией орудий пробудить себя в нем.

Итак, то, что мы называем сознанием, — это только вторая платформа над подсознанием; подсознание — это первая ступень, а вторая ступень — это

сознание, находящееся над бессознательностью “мира”, это то, что поглощает время и всякое движение упокояется в нем. Там исчезает все конкретное, ибо оно по существу есть только искажение “абстрактного мира”. Несчастье в том, что сознанию туда нельзя пробраться, там наступает сон, и сознание перестает быть действенным.

Весь “абстрактный мир” строится в нашем конкретном сознании в перспективе, так же мы видим его и во сне, хотя и в действительности <он> неизменен; в этом отражении я чувствую себя, как в физической яви; на самом деле перспективная глубина пространства наяву и во сне равна.

В яви происходят перспективные изменения тех предметов, которые в действительности не изменяют своего размера, их явь другая, нежели явь перспективная. Перспектива есть то обстоятельство, в котором происходят отражения яви в ложных искажениях, и это происходит наяву; следовательно, явь как явление во сне равносильна искажениям моего представления в вещах. В обоих случаях мы видим только естественные видовые преображения, за которыми нельзя увидеть действительности. То же происходит и с детьми, с их изображениями. Они рисуют людей больше домов, но их <эту> искаженность в будущем оправдывают <исправляют> перспективой, и считают это <исправление> сознательной работой, а <рисунки> детей подсознательной, так <как> они не осознают действительности; не иначе осознают и взрослые. В далеком прошлом перспективы, которая увеличивала бы или уменьшала предметы, не существовало, <в те времена> это было бы ложное представление и искажение подлинности. Передача явлений в подлинном размере первого, второго и третьего плана и была бы подлинным их выражением (икона), но люди прибегали к другому измерению величины, т.е. к новой перспективе по существу, <а> именно по значимости вещей. Например, рисунки египетских фараонов, которые были изображены большими, а жены маленькими, потому что жена, по существу, играла и маленькую роль. Я видел рисунки одного мальчика, который рисовал корову в зависимости от величины бумаги, т.е. от обстоятельства: если маленькая бумага, то он ее рисовал теленком, потому что теленок маленький.

Аналогичный случай я встретил у рисующей девочки, у которой кукла меняла свой возраст от того обстоятельства, в котором она находилась. Эта кукла была и матерью, и няней, и кухаркой, а иногда становилась волком или рыбой. Такие факты я считал большой важностью, ведь эти причины указывают, что реальность одного и того же явления в сознании детей изменяется, что тело у них совершает эволюцию, перевоплощение: мать превращалась в волка, корова в теленка, <в> сво<их> изображени<ях дети> засвидетельст-

вовали это перевоплощение как реальный факт. Следовательно, реальность вещей в сознании мальчика измерялась не тем, что видит глаз, как только по существу обстоятельств, в которые попадает тело; он мог идти и дальше, изобразить отца, например, по возрасту меньше себя. Все это фиксируется в изображении тех представлений, которые становятся реальностью в яви, но не во сне.

Что же происходит с изображением взрослого человека, овладевшего сознанием? То же самое — он изображает башню в разных видах: то она маленькая, то большая, то превращается в точку, то под конец исчезает; ее реальность подлинная неуловима и для его сознания, ибо каждый момент моего перемещения будет новым обстоятельством, которое изменит башню. Как мальчик, так и взрослый заняты одной и той же задачей изобразить и выявить подлинность в пространстве находящихся вещей, “конкретный мир”, но оказывается, что нет такого обстоятельства конкретного, нет такой точки, с которой видимое казалось бы точкой, нет поэтому той точки зрения, которая дала бы конкретный подлинный “мир как что”, оно будет неуловимо в беспредметности.

Случай с мальчиком указал мне на многое и указал на то, что мальчик видел вещи не бестолково или глупо, как говорили окружающие, которые думали, что если бы его научить, то он бы изображал явления естественно-реально. Что же это “как следует” или “естественно” означает и как этому делу́ нужно научиться, чтобы можно было передавать явления в их действительном виде <?> Учитель пытался всеми силами доказать, что реальность отца не может обратно воплотиться в то время, которое прошло, что это только фантазия и ложное наивное представление мальчика о действительности. А между тем мальчик был глубоко прав, когда сообщал свое <пред>положение, мальчик усматривал, что вещь свободна во времени, хотя и не знал этого, что время для него не существует в виде препятствия, наоборот, вещь владеет временем и пространством и творит его собой.

Предметы могут переходить в разное время прошлого и будущего, прошлые предметы могут выявляться в будущее, как и будущее в прошлом. Нет поэтому ничего смешного, когда говорят о существовании загробной жизни, ибо здесь идет речь о будущем, загробная жизнь — это надежда жизни на будущее, на улучшение. Каждый вождь ведет именно к загробной, или будущей, жизни и другого ничего не может и обещать народу; народ верит в путеводную звезду, которую он укажет, и идет <за ним>. Один и другой говорят, что по-за смертью лежат эти будущие царства надежд, и еще говорит один: “смертью смерть поправ и сущему во гробе живот даровав”, другой говорит: “война войне, смерть

смерти" — для того, чтобы жизнь дать сущим угнетенн<ым>, и живые, победив смертью смерть, достигнут будущего. Отсюда можно сделать вывод, что всякие движения человека, разные по форме, тактике и методу, идут все к одной цели и сути; все идет через смерть и через смерть жить вечно хочет, хочет стать бессмертным, т.е. хочет стать Богом (миром), а для этого нужно победить сознание, ибо бессознательное, безумное вне смерти, смерть же человека, как и всякого животного, заключается только в центре сознания и как и в подсознании, ибо в нем элемент сознания существует, поэтому душа в религии лишена физической материи и должна быть безумной, <она> уходит в царство небесное, как <в> абсолютное благо, которое находится вне всякой уже идеи и представления; а в другом случае идея представления переходит в другого человека (вождь и его учение).

Итак, сознание и без-сознание это есть то, что дает нам возможность различия живого и мертвого. Живое и мертвое определяется в человеке его осознанием, загробность <жизни>, или будущность, равны и представляют собой одно и то же обстоятельство будущего перевоплощения ныне существующих явлений. Загробность <жизни> может выражаться не только в существовании моем после смерти, но она в каждом моем новом шаге; как только я перемещаюсь из одного обстоятельства в другое, все является для меня равно одинаково, иду ли я к кладбищу или к городу будущего — и там, и там ждут меня перевоплощения.

Что же со мной произошло, когда наступает смерть, каковые такие обнаруживаются признаки, которые удостоверяются, что я мертв? Эти признаки выражаются в разрыве осознавания явлений и общения с моими представлениями. Ну, а если спросить немертвого человека, что он понимает и осознает в действительности, <то> какой бы ответ ни был, он будет только условный, а условность далека от действительного ответа.

Тяжелое во сне состояние мы называем кошмарным, но такого пространства, в котором разыгрался кошмар, нет, но реально его ощущает спящий не меньше, чем в другом состоянии, в яви. Мне пришлось пережить момент моего расстрела наяву, я не мог различить, действительность это или кошмар, и когда я очутился дома, я долго сидел и не мог прийти в себя, сон это <был> или явь[1]. Так были остры все переживания. Я проснулся как бы оттого, что я подлинный, находящийся во сне по ту сторону бытия, потерял свое тело, т.к. его умертвили, тогда "Я" вбежал в тот футляр, из которого вышел во время сна. Но возможно, что новый факт по эту сторону жизни, называемой "явью", есть только повторение каких-то других обстоятельств. Убитое тело, как и во сне, остается вне соз-

нания, но когда начинаются видения, тогда начинает работать сознание, и тогда оно <живое тело> отличается от убитого; сознание действует во сне <на> все функции тела, хотя оно и недвижно. <Функции тела> переходят как бы в новый футляр и творят собой новые явления во сне в пространстве.

На холстах художника возможно найти все формы движения человеческой жизни, он фиксирует все, что проходит человек в ту и другую сторону. Эта фиксация, выраженная через тело цвета и формы, называется одухотворенной “духовной фиксацией художника”; следовательно, существуют различия между функциями материальными и духовными. Один и тот же материальный организм производит разные проявления, одни теловые <телесные>, другие нет, причем преимущество последних перед другими огромно. Тело, переставшее проявлять<ся>, функционировать в духе, бесценно <не ценно> и даже определяется как мертвое. Его относят в одном случае на кладбище, когда оно утеряло сознание, но если оно жило в духе, то деятельность его духовную возводят в жизнь.

Но трудно различить, где дух, а где материя в “мире”, так как ничто в нем не движется, а, следовательно, находится в скрытом состоянии, которое можно раскрыть только в процессе движения, а последние <, т.е. состояния движения, существуют> только в нашем творческом процессе, <они> являются условными. С другой стороны, всё представление находится в движении, а следовательно, являет собой бесконечные видоизменения, в которых трудно определить реальность их действительности, так как в них нет ее, ибо их <представлений> нет в “мире”.

Изобразительное искусство пытается остановить изменяемость, зафиксировать факт в неизменной позе, ввести его в художественное обстоятельство, обстоятельство без времени. Такое отношение является сутью изобразительного искусства, но в действительности художники сущность эту понимают иначе и полагают, что она и есть метод изобразить действительность путем изображения на холсте явления. Но эта попытка тщетна, реальности нет.

Вырастающая предо мной гора меняет свою видовую реальность по мере моего приближения к ней и удаления, и факт моего приближения меняет все обстоятельства их взаимоотношения и рождает новую видимость, которую утверждать <как> действительность нельзя. Таким образом, все изображения горы будут лишь примитивными видимостями, но не доказательствами ее подлинности. Видимость переданной горы не может быть реальной уже потому, что простое ее изображение не выражает многих и многих ее сторон. Если мы изо-

бразим все точки научных положений о горе, о составе вещества, из которого она состоит реальностью ее, видимость ее распадется на множество новых видов, и они не будут уже видом горы. Если мы передали все обстоятельства, чего нельзя допустить, то выражения этой горы будут полнее, но это же и помешает выразить ее, так как все обстоятельства бесконечно связаны целым рядом других обстоятельств и разрушат нам всю гору. Изолировать гору не представляется возможным, а следовательно, выражения горы <как цельного явления> в живописном холсте достигнуть нельзя. Несмотря на эту сложность, мы своим примитивным осознаванием все же пытаемся выявить явление, изобразить всеми силами, находящимися в нашем распоряжении.

Изобразительное искусство наших первобытных предшественников указывает мне <на их> постепенное изобразительно-научное познание явлений в природе и желание изобразить их в точности, натурализовать. Простейшие орнаменты, простейшие изображения животного в виде примитивных схем все больше распыляются на множество новых элементов, усложняя, увеличивая действительность изображаемого. Во имя ли художественного познается явление, художественная потребность <ли> толкает к познанию, или же факт видимости остается фактом изображения — все сводится к факту <стремлению> изобразить естественно, подлинно все видимое. Изображения начинают строиться по открытому <художником> закону предмета, предмет очевидно подвергается аналитическому исследованию, и эти данные заносятся в произведение художника. Отсюда художник-изобразитель, как и ученый, изучает явления, передает <их> в той или иной форме, формуле.

Как наука, так и искусство разделяются на два отдела. Один отдел я бы назвал чистой наукой, наукой беспредметной; второй применя<ет> все данные чистого исследования <для> построения вещей как полезных орудий. Такая, хотя бы и очевидная, установка позиции искусства суть временна и не категорична. Категоричность все же остается на установке Искусства абстрактного.

Возможно, что люди практического склада восстанут против чистого исследования, против чистой абстрактной науки и чистого абстрактного искусства, т.е. беспредметных наук и беспредметных искусств, т<ак> к<ак> им нужны данные, вытекающие из их практического реализма, необходимости, а <поскольку> практический реализм и будет заключаться в достижении “мира”, т.е. абстрактных отношений, <то в результате их практическая необходимость> и будет необходимостью беспредметной.

Не понимая существа дела, конкретники постараются воспрепятствовать всему беспредметному отношению к явлению, <свойственному> абстракционерам. Так, например, конкретники требуют от искусства того, что оно должно изображать содержание той или другой идеи практических или целесообразных назначений, способствовать скорейшему проведению идеи взаимосоотношения людей <и> “мир<а>”, тогда когда искусство уже достигло этого <в прошлом> и оправд<ало> собой свою деятельность. Мы встречаемся здесь с тем, что художества сами по себе не могут быть уже практическими, так как художества вне времени находятся, а все целесообразное и агитационное Искусство преходяще во времени.

Отсюда искусство можно разделить на два, безвременнóе и временнóе. Практические изображения суть временные. Сущность практических целей — ложь. Поскольку вещь существует, единственная цель предмет <так!>, а поскольку все предметы есть орудия достижения абстрактного мира, <то лишь> постольку <они> будут подлинны и верны.

Всякий предмет, выявленный в целесообразности, исключает завтра себя из веры, любви и надежды, потому что он как ложь не оправдал себя и не мог оправдать, ибо надежда, вера, любовь абстрактны, так как мир перед ним<и> беспредметный.

Итак, всякое практическое сооружение — видимость, в которой нет ничего практического, так как оно движимость; следовательно, в недвижимости как бы видим достижение цели всеми практическими сооружениями, но в этот момент цель становится беспредметной, бесцельной, вне времени и пространства. Таким образом, и с этой стороны оправдывается беспредметность мира, которая и есть обоснование всего <со>деянного человеком.

<Произведения> Искусства не те, которые служат религиозным и политическим целям, а те, которые вне этого стоят; суть беспредметные, <они> есть уже в мире. Такие произведения живут вне времени, вне веков, а вещи практические преходящи во времени и растворяются в нем, следовательно, в практическом отношении не выдерживают никакой критики, так как “мир” не растворим. Итак, искусство чистое и наука чистая шли и идут двумя путями отвлеченными, неконкретными; они предупредили <об этом> тех, которые их бесцельные данные превращают в целесообразность. Изобразительное искусство есть одно из средств во множествах вид<ов> выявления реального мира, и в этом его ошибка; выявить мир <иначе> нельзя, как только действовать в нем, и действовать <можно лишь> в абстрактном <мире>, ибо Мир нужно осознать, а он не осознается, а следовательно, конкретно не

выявляется. Потому всякое деяние, заключающее в себе задачу выявления практической подлинности, ошибочно есть, и подлинные деяния — деяния абстрактные.

Возрастание изобразительного искусства от линейных царапин “примитивных изображений” <обусловливалось и> обогащалось знаниями предмета, и потом <уже знание> строило <искусство> по изученному методу, и оно становилось не примитивным, а высоко культурным совершенством. Эта мера <была> научная, прогрессивная, этот метод <был> одним из средств, углубляющим реальность предмета вообще, и в частности <этот метод давал> выражение <предмету со> стороны форм<ы>. Таковой подход — целиком научный, конкретный, усматривающий прогресс в искусстве. В действительности в искусстве нет прогресса, ибо оно — абстрактное рассмотрение мира, как <и> наука.
И, может быть, только ложное искусство в чисто изобразительном смысле может рассматриваться в научном порядке прогресса; второе, беспредметное, не может — Искусство вне прогресса.

Итак, после прогресса в искусстве формовой <формальной> его стороны было познано цветовое состояние явления, и уже ближе к нам мы видим явление в новой реальной обстановке перспективы как линейной, так и воздушной. В среде световых взаимоотношений перед нами открылся новый натурализм тех же предметов в новых обстоятельствах. Нельзя сказать, чтобы перспективная линия не была ощущаема и отдаленными от нашего века предшественниками. Они ее чувствовали и стремились изображать эти пространственные взаимоотношения, как и мы стараемся связать все предметы, лежащие в перспективной линии.

Музеи живописных и скульптурных работ представляют <для обозрения> целый ряд фактов, выражающих собой усилия <художников> в передаче перспективы предметов в пространственном, линейном, и воздушном соотношениях; <произведения художников> строятся не по методу искусства, а по методу научному.

Эта установка явлений на поверхности холста в том состоянии перспективных соотношений, <которые имеются> в натуре, доказует, что изобразитель стремился передать то тождество, которое казалось его глазу. Такое строение и восприятие явлений суть научное восприятие, но не восприятие художественное, которое не воспринимается глазом и не контролируется им. В другой части конструктивного состояния этих предметов <присутствует> стремление <художника> передать полную анатомию строения каждого явления. Конечно, под тождественностью нужно понимать возможное познание,

обусловливаемое временем, в котором действует субъект, т.е. состояние научного уровня <познания>.

Таким образом, стремление к установлению изобразительной живописной подлинности натуры становится похожим <на такое же стремление к> установлениям в науке, например, в науке о растениях; <и> те и другие <установления подлинности> могут быть “как таковые”.Возможно указать на ученых живописцев, например, Шишкина и <Теодора> Руссо, и <на> мног<их> других, работа<вш>их над выявлением живописных отношений, тождественных натуре. Уже все передвижничество кроме примеси идейных народнических содержаний прежде всего заботилось о натуральной подлинности выражаемого явления в смысле анатомическом и живописном; но сейчас все это обращено в конкретное агитискусство и вступило на ложный путь. Я бы назвал это отношение в области живописной научным живописным подходом к познанию природы.

Дальше за ними наступает новая школа импрессионизма — новое вырабатывание методов и средств все для того же достижения живописной или реальной подлинности натуры вообще. Импрессионисты стремились передать впечатление воздуха, света, чтобы докончить окончательно проблему познавания через живопись воздушной, световой натуральности, в которой живет форма. <Произведения> первых и вторых можно отнести к науке “живописного абстрактного естествознания”.

И все же импрессионизм был только преддверием к еще <более> новому научному чре<з>живописному опыту — пуантилизму, который задуманное импрессионизмом довершил путем конструирования цветных точек на холсте в таком порядке, чтобы вибрация этих точек при удалении глаза на известное расстояние дала уже не впечатление, как только живой воздух или свет, дала бы ту прозрачность, ту консистенцию, ту вибрацию лучей, в которых выявляется натура.

Пуантилисты доказывают собой то, что живопись стремится не только к художественно-эстетическим решениям, но и к чисто познавательной научной работе, в которой можно было бы достигнуть действительности; научный <же> подход или научная работа вне <передачи> впечатления. Пуантилистам уже не нужно художественное <впечатление>, <но> только та физическая подлинность, <что> существу<ет> в природе; им нужна прежде всего ее натурализация. Таким образом, я имею перед собой науку живописную, может быть, <лишь непривычно> своеобразную в своем подходе к исследованиям явлений и оформления их.

Живопись стала <для меня> не только средством разрешения эстетических вопросов, но и средством познания <мира> через целый ряд живописных

опытов в цвете, свете, форме; <она стала> также и теоретическо-философским оформлением <познания мира>. Так что в этом случае живопись разделяется, как и всякая научная дисциплина, на теорию <и> опыт, <на> абстрактный раздел, философию, и конкретный <раздел, практику>.

II.

Пуантилизм как бы заканчивает, исчерпывает поставленное задание огромного периода изобразительного искусства по выявлению натур-природы и через науку оформляет форму явления. Пуантилизмом завершается последний анализ света — то, чего не хватало предыдущим живописным опытам.

Таким образом, пуантилисты устанавливают синтез и завершают картину живописную, вводя туда натурализм световой, закончив <им> импрессионистическое, пуантилистическое произведение. Оно поступает как новое достижение искусства живописного прогресса в практическое пользование обывателя для его эстетического удовлетворения, хотя это произведение и не возникло из эстетического побуждения живописца.

С завершением световых достижений заканчивается и деятельность пуантилизма, заканчивается восприятие явлений в воздушном трехмерном пространстве, и явления начинают рассматриваться как формы пространственных отношений, выявившихся во времени. Импрессионисты и пуантилисты выражались <так! стремились?> в непримиримой работе выявить явления в трехмерной действительности с одной неизменной точки трехмерного восприятия, и уже этого достаточно было, чтобы вскрыть новую эпоху живописно-научного анализа и синтеза. Этого было достаточно, чтобы разрушить своды, построенные веками старого, живописно-научного подхода, нарушить трехмерную действительность и доказать, что не все передано реально, ибо ничто не может быть рассматриваемо с неизменной точки зрения, так как таковой точки нет ни у изображающего, ни у изображаемого. В последнем было обнаружено, что все находится во времени, что все <находится> в движении, и чтобы познать подлинное, необходимо встать на точку <зрения> движения, потому что в ней мы получаем новые соотношения исследуемого или передаваемого явления, а также новые перспективные отношения.

Таким образом, зарождается новая проблема живописной науки, все с одним и тем же упорством <заставляющая живописца> выявить явление в его подлинной натуральной действительности, через новую точку движения... Явление рассматривается уже не в статическом <состоянии>, а в протяженности,

это уже не холст, а лента объемного кинетического движения тела, находящегося во вращении, образующего собой разные прямые, кривые, объемы, полуобъемы. Каждое такое видовое различие является элементом целого, которое завершается только в форме куба. Таково новое наше осознавание тел, перешедших из одного состояния в другое.

Перед этой новой формулой, т.е. формулой куба, встала не только живопись, но и наука, которая тоже напрягает все усилия <для того, чтобы> вычислить кубатуру исследуемого явления.

Открытие в живописи четырехмерного измерения явлений было для живописца страшным судом над миром, осознанным им в трехмерном ви́дении. Это было разрушение реальности усвоенного мира, который принимал совершенно новую организацию, связанн<ую с> четвертой точкой измерения. Отсюда ясны все нападки критики, весь бунт старых живописцев против новаторов, распыляющих все явления, усвоенные последними. <Старый живописец> видел, что в мире три дороги, по которым он все же ушел во времени в трех направлениях и, собственно говоря, позабыл ту боль, <испытанную> некогда, когда его двухмерное сознание разорвали на три части; он сросся, и организм его стал гибче, ибо в одно и то же время двигался сразу по трем направлениям выражения натуры и жизни. Теперь приходит новая хирургическая операция над осознаванием явления, сознание хотят разорвать на куб сторон, предлагают ему <старому живописцу> ходить так, как в действительности ходит весь мир, предлагают ему быть естественным и равным миру, иначе ему не успеть за ним.

И действительно, ничего нельзя сказать против реальности четвертого измерения, это был факт непоколебимый, это <была> действительная подлинность, которая всегда ставит меня с явлениями в равновесие отношений. Четвертое измерение — это кинетическая лента, на которой разматывается <явление>, или четвертым состоянием предмет развертывается в кинетическую ленту, обнаруживая все свое целое, <развернутое на> элементы.

Вся изменяемость дел человека построена на этом четвертом измерении, и <я полагаю,> что она в каждом месте иначе соразмеряется <с> окружающими обстоятельствами, которые богаты своим многоточием. <И лишь только> в сознании усвоилась новая для нас мера — четвертая, как уже мы стали искать структуру ее, <мы> ищем своей протяженности во времени, тем самым формируем пространство.

Таким образом, мы имеем одну линию в целом ряде геометрических преломлений как вид<ов> времени, структура которого подобна кристаллу, образующемуся из движения своего вещества по разным обстоятельствам; <дви-

жение вещества> изменяет направление, соединяясь под разными углами своей протяженности, строясь в организм, или систему, в пространстве как вид времени. Так я себе объясняю систему тела и структуру каждого явления.

В таком случае возможно построить и структуру протяженности человеческого поведения: если взять его как некое вещество, то оно, двигаясь, нарисует собой ту или иную линию, плоскость, объем, которые в своих соединениях создадут ряд геометрических фигур и форм. Этот график, или след, состоящий из всевозможных элементов тела, и будет выявлять собой ту форму, ту организацию тех обстоятельств, через которые прошел человек как время.

Причину реализования в живописную, скульптурную или архитектурную формы в искусстве, как и цветные изменения, вижу только в движении. В движении наступает образование элементов, которые в процессе движения вырабатывают и устанавливают между собой взаимоотношения. Функции обмена отношениями составляют организм, причем отношение и будет моментом, связывающим два различия, оно будет законом их существования.

Этот закон один для всего того, что строится, организует элементы. Если бы элементы не встретили на своем пути новых обстоятельств, <они> не смогли бы произвести организацию или дезорганизацию и могли бы продолжать свой путь, не изменив себя в форме. Элемент еще не форма, форма наступает тогда, когда наступает связь элементов, руководимая главным образом художественным началом, и то в условном понятии. Так как в конечном счете элементов не существует в “мире” как нек<ой> част<и> целого по форме здания, так как такого здания тоже нет, <то> они возникают от нашего замысла, для которого то, что мы называем организмом, является материалом, служащим для осуществления замысла, а замысел не может быть другим, как только в выражении “мира”.“Мир” есть то, к чему идет все, и потому не может никто идти или строить себе мировоззрение различное от другого, ибо “мир” не может быть в различных видах мировоззрений. “Мир” есть “мир”, и воззрений на него различных не может быть.

Безмолвность “мира” волнует наш мозг, у которого возникает желание проникнуть в это молчание и добыть в нем язык и слово, <мозг> как бы хочет словом разбить мудрость молчания, и для того, чтобы проникнуть <туда,> он разрушает видимость и организует орудие внедрения; но орудия не могут внедряться, ибо они часть этого молчания, в силу чего могут быть сложены орудия только из согласия, только на основе орудий <так!>. Отсюда начинается раздражительность организма <мозга>, который проводится мозговыми тайниками, и в это же время он ищет взаимоотношения со всем разрушенным им “мир<ом>”,

чтобы замолчать, не двигаться, и в этих поисках уподобляется течению реки, которое распадается и спадается на рукава и образует разного вида абстрактные формы, имея в виду влиться в море как царство абстрактное.

Возможно, образование явлений совершилось на этом основании, они представляют элементы одного целого вещества, растворившегося и створившегося в разных обстоятельствах, твор<ящего> собой царство покоя, а в нашем сознании стихию и ад движения. Поэтому движение у нас стало и целью и средством, и злом и добром в достижении и блага и ада, <но> благо не ад, и не движение, и не прогресс. Не прогресса хочу, а хочу покоя.

Все кристаллы представляют новое спыление среди новых обстоятельств, и это есть видовое изменение вне стихии и вне разрушения, ибо исчезновение вида не есть разрушение "мира". Двигаясь, вещество, этот неизменный, нерушимый "мир", вне времени прогресса находящийся, являет собой разные мировидные обстоятельства и стихию, изменяющую видовые формы явлений. Подобие этого возможно найти в живописном развитии одного и того же вещества цвета или вообще окрашенного вещества – краска, распадающ<ая>ся на множество цветов в своем движении соединений, творит явления, образующие те или иные формы, которые получают различные виды. Всевозможные построения этих видов составляют структуру физического холста, холст покрывается целым рядом движений последних элементов и их соединениями. Отсюда мы можем видеть, что холст как плоскость представляет собой план энергии, движущейся по разным обстоятельствам, <которые,> соединяясь в единое целое, образу<ют> живописное тело.

Таким образом, краска как вещество осталась неизменною по существу как неизменный мир, изменилась только ее видовая форма. То же происходит и со всеми остальными искусствами. Все же то, что мы передаем, т.е. привносим в этот холст, сути не меняет в существе энергии вещества, факт структуры остается незыблем<ым>, ибо то, что мы привносим, будет только обстоятельствами, организующими нашу мысль, осознание; для вещества же обстоятельств<а> будут единым целым, <они> не будут ни образом, ни отражением мира.

Здесь, конечно, само собой напрашивается вопрос, что из себя представляет целое единое. Конечно, этот вопрос очень интересен и требует ответа, ибо в целом едином возможно подразумевать <разуметь> искомый реальный мир.

Мы как раз подразумеваем <разумеем> мир как нечто законченное целое <и> можем подразумевать <разуметь его> как реальное только в едином

целом, вне этого мир не существует. Физически доказать единство как целое нельзя, ибо оно для физического учета невозможно, <поскольку> всегда множественно; вычислить <единое целое> тоже нельзя. Возможно, что и "единство" в нашем сознании тоже не может представлять целостность, ибо нет одной точки зрения на мир, хотя и мир не может иметь многоточия, он не многогранен. Следовательно, "единое", как и "целое", есть математический учет <взаимоотношений> одного обстоятельства с другим; в мире же нет обстоятельств и в нем нет учета конкретного, и потому свою точку зрения по отношению к целому <следует> определ<ить так>: что целое это "нечто", прийти к целому — это значит выйти в обратный путь и дойти до своего истока, быть вне всяких обстоятельств, а раз "быть вне обстоятельств", значит не видоизменяться, обратиться в "мир", в "ничто"; изменять<ся> же возможно только через расширение себя во времени и пространстве через такие технические средства, которых не существует в "мире". Если же этого состояния нет, то нет вида, нет лика, нет образа, формы, конструкции, т.е. нет тех признаков, по которым мы <от>личаем одну конструкцию от другой, нет относительных соразмерностей измеряемости, нет отсюда ни времени, ни пространства.

Другими словами сказать, нет никаких признаков какого-либо существования, и живописный холст как бы доказует последнее тем, что воспроизведение пространства, времени, глубины и всего, существующего в нем, не существует в реальной подлинности. В холсте ничего не движно, как только движно во мне; но возможно, что и во мне все тот же холст, в котором нет выявленной реальной подлинности. Не выявляется она и в жизни, жизнь как бы выявила вид, который назван "человек", как нечто осязаемое, физически существующее, но растворение его в смерти оставляет только одну фотографическую тень и свет, вот все физическое доказательство его абстрактного существования.

Только так я могу вкратце ответить на вопрос о целом и едином.

Итак, кто хочет выявить целостный мир, должен прийти только к этому "ничто", ибо в "что" мира не существует. Тот же, кто хочет выявить его через одно измерение, уже создал его многогранность и уничтожил мир, создал наклонную плоскость, которая стала элементом многогранных соединений <и> породила собой два, три, четыре измерения.

Если же мир бесконечен, т.е. не имеющий концов, ни начального, ни конечного, то и бесконечны обстоятельства передвижения веществ. Бесконечн<а> отсюда и гранность; если это так, то доказуется, что реальность мира не может быть выявлена, так как нет предела, нет ни начала, ни конечности, а при этом условии может быть только "ничто", но если природа — факт моих

сочинений, то она может быть движна и бесконечно, и конечно. Так как мое творчество есть “что”, которое я стремлюсь удержать путем своей конкретной культуры, но рано или поздно его начало и конец поглощается абстрактным небытием. Отсюда и возникает во мне скептическое <отношение> ко всему тому, кто хочет или что хочет выявить реальность мировую, или выявить “что”. Поэтому <у меня> скептическое отношение к бытию конкретному, ибо такового нет в мире.

Живописец больше всех должен быть скептиком, ибо он владеет таким опытом, как ни один ученый, поскольку он пытается выявить подлинность, тождественность <и> поскольку опыт его доказывает, что такого нет, ибо более всего холст его указывает, что все передаваемое им на холст как бы осязательно<е>, действительно<е>, подлинно<е> — не существует в холсте, что его усилия тщетны, безрезультатны.

Все остальное, пытающееся выявить и другую сторону жизни, практическую вещь, в целом ряде бесчисленных звеньев цепи вещей указывает на то, что и эта область бессильна, нет и нет универсала, нет единовещья, а только единовещье смогло бы доказать, что да, вещь существует, и существует и “что”, но если бы только мы приблизились к такой вещи, такому “что”, подходили бы к месту, где должны обрести такой “универсал”, то мы бы встретили перед собой нечто большее, чем пустое место, мы бы исчезли в нем без остатка, мы бы стали небытием, ибо преодолели движение. Это “ничто” во всем, что кажется нам осязательным, реально существуюшим; во мне существуют подлинные вещи, <и я думаю,> что они так<ие> же физические, касаются так же сильно моей оболочки, заставляют кричать, стонать во сне. Но сон остался сном, хотя я помню его и наяву и вижу <его так>, как бы видел проходящую действительность по эту сторону моей жизни.

Все, как и здесь в яви, так и во сне, фиксируется и суммируется в моем сознании, и чтобы только провести полную аналогию двух физических существований явлений по эту и по ту сторону моего отношения, проводить <доказать> их единое, физическое тождество, нужно доказать <их сходство> фотографическими снимками. Только это фотографическое доказательство может убедить всех, поскольку общество, конечно, вообще верит в тождество <, доказанное лишь> физическим проверочным опытом. Полагаю, что это одна из проблем науки, ищущей реальную причину в явлениях, <той науки,> которая пытается установить границу реального и нереального, сознательного и бессознательного.

И действительно, в чем и где граница конкретного реального и не реального? Реально ли мое тело или то, что действует им, возможно ли считать все

физическое натуральным или же оно только то, через что действует реальное? Мы видим только физические перемещения и находим их причины и учитываем. Вода потому перемещается, что существует, скажем, наклон, что она держится на шаре, потому что ее удерживает давление атмосферы, а атмосферу держит другой кит, который <о>пирается на Солнце или удерживается Солнцем и т.д. Все это построение являет собой известное представление о реальном состоянии явлений и мироздания.

Некогда наука стала подшучивать над темнотою прежней науки, которая попала в невежество, потому что полагала, что земля <покоится> на воде, а вода на китах, а киты на столбах, — теперь другое дело, невежества нет, темноты тоже, как будто все ясно и отчетливо точно распределено, разделено на составные части, и в последних мы видим подлинные натуральные явления. Вода распалась на формулу H_2O. Оказалось, что воду держит не кит, а атмосфера, которую держит Солнце, а Солнце держит Геркулес; прежде тоже думали, что без Геркулеса, вообще без силы, ничего не может двигаться, ни стоять, ни бороться. Чтобы держать несколько двухпудовых гирь, нужно быть сильным, нужно быть Геркулесом. Этот факт неопровержимый, это<т> опыт очевидный и наглядный. Этот реализм и перенесен на вселенную астрономической наукой, которая также строит и вселенную реальность с Геркулесом, без которого не может держаться и подняться никакая тяжесть. Раньше невежественная наука доходила до абсурда, рисуя вселенную в виде Геркулеса, у которого на каждом волосе был прикреплен клин планеты; правда, осталось неизвестным, на чем прикреплен сам Геркулес, на чем укреплена его точка опоры. Теперь же “невежество” прошло и доказано, что как Геркулес, так и все остальные планетные солнечные системы в большой степени держатся за Геркулеса не по принципу прикрепляемости за волосы, а по принципу индивидуальных или общих тяготений; следовательно, тяготея друг к другу, они как бы взаимно держат друг друга, а для того, чтобы утихомирить чересчур сильное тяготение, существует другой принцип – отрицательный; все соразмерно построено, чтобы не было ни большого тяготения, ни отрицания.

Все построено разумом мировым, предусматривающим всю практическую конкретную сторону организующихся мировых систем. Их взаимоотношения устанавливаются законом, а известно, что закон предопределяет грех и преступление, <и> если взаимоотношения строятся на законе, то уже предопределяется греховность их, ибо преступить возможно только закон, но не беззаконие. Закон творит различия и разновесия, а в мироздании нет весов.

Было бы совершенной нелепостью, если бы, например, был один Геркулес во вселенной; во-первых, не было бы никакого тяготения и отрицания, не было бы

возможности за что-либо держаться Геркулесу, ему неизбежно угрожало <бы> падение, это очень реально представлялось мировому разуму; по древнейшим сказаниям, в начале и был построен один Геркулес, но мировой разум сразу же осознал свою ошибку, как только увидел, что его Геркулес падает и рассыпается, <- тогда> он немедленно обломки начал направлять <размещать> в пространстве и дал им принцип тяготения, это было одно из средств мирового разума. Между прочим, в то же время мировой разум, к сожалению, уже выделил из себя другой разум — критический, и <они> уже вдвоем сообразили, что всем обломкам Геркулеса нельзя давать одного принципа тяготения, нужно дать еще и принцип отрицания, ибо если оставить один принцип тяготения, то они <обломки> где-то смогут опять соединиться и образовать Геркулеса, которому нечего будет держать.

Второе, осуществить действительность мира в одном Геркулесе нельзя; во-первых, у людей не будет развит принцип относительности, а ведь они только по этому принципу могут познавать кое-что как физические, видовые отличия, только благодаря этому познают вселенную.

Итак, мировой разум построил реальность вселенной, но чтобы ее осознать физически, он создал три принципа: тяготение, отрицание и относительность. Это все, что пока возможно было придумать <для того, чтобы> проверить выдумку наблюдением и опытом <и> таким образом из мрака несуществующего выявить вселенную как “мир”, как “закон”. Это уже не три кита, на которых держался реальный мир, а действительность, прошедшая через научный разум опыта и критики.

Двадцать пять тысяч ученых лбов морщинистых заняты изучением законов мирового явления для того, чтобы построить на земле по этим реальным законам физический мир вещей.

Что же из себя представляет построенный мир вещей и результатом чего явились вещи? Мир человеческий представляет собой бесконечную попытку связывания построенных им вещей. Гармонизация их в единый действующий организм, само создание вещей произошло от комбинации тех или иных сил, которые связаны еще с одним элементом, бессилием; таким образом, сила и бессилие создают вещь. Конструкция их зависит как бы от замысла и являет собой вещь мысли. Отсюда получается, что вещь существует и разделяется на множество категорий и назначений, как будто оправдывает себя своей ясной и точной конкретной установкой на цель-сообразность.

Если таким образом всякое конструирование сил составляет вещь, то она, конечно, должна вполне быть ясна с<о> своей установкой на цель и сообразность.

В природе происходит как будто та же работа — соединение и отрицание, принятие и отказ сил между собой, в силу чего в природе получается целый ряд беспредметных видов в человеческом строении вещей. Возникает вопрос — природа в своих творениях и растворениях конкретно цели сообразна или вечно только образна, абстрактна без всякой цели. Ведь нельзя же, с моей точки зрения, считать, что шар земной есть выявление целесообразности, заключа<ющейся> в том, чтобы на нем жили люди и разные растения, и что все, существующее на земле, в воздухе и в воде, исключительно створилось и растворилось для нужд человека, что вся земля просто представляет собой материально-духовную пищевую кладовую-вагон-ресторан, в котором предусмотрительный буфетчик (Бог) заготовил запасы, которы<х> должн<о> хватить до определенной станции вселенского путешествия. Тогда Бог замечательный инженер, заготовивший материю для человека, которому есть из чего делать материалы и строить свой мир. <Фраза нрзб.>

Это так должно быть, если верить в целесообразность видов в природе и <в целесообразность> вещей у человека, создающихся на основе практического реализма. И, конечно, реальность нашего шара должна рассматриваться <так,> как рассматривается наш поезд, движение которого рассчитано, предусмотрено и выявлено реально. Если бы <когда-нибудь> смогли построить таковой поезд, в который бы сели люди и он <бы> их мчал, никогда и нигде не останавливаясь, не имел бы ни одной станции, ни одного города <на пути>, так<ов>ой бы поезд <посчитали бессмысленным>, и инженера, изобретшего безостановочную машину, посчитали бы сумасшедшим, а дело его делом непрактическим, ибо <из такого поезда> нельзя <ни> выскочить, ни подъехать <куда-нибудь>, ни остановиться.

Наш земной шар представляет <собой> пока такой поезд, построенный безумным инженером (Богом), <поезд,> который еще ни разу не останавливался возле тех станций, которые весьма и весьма нас интересуют; мы не можем подъехать <к> ближайши<м> наши<м> сосед<ям>, которые, также лишенные практического ума <и> потерявши<е> всякую цель, падают в бессилии неизвестно куда.

Наше терпение лопается, и мы начинаем строить вавилонские башни — аэропланы, цеппелины, радиовышки, чтобы как-нибудь куски нашего тела в виде звуков, в виде слов разбросать на земли соседей, осязать и связать их с собой; но, увы, наши слова, наверное, доходят и трогают мозг, но мозг в безумии своем не понимает слов.

Наша земля если практична для нас в продуктовом смысле, то никуда не годится в практическом смысле передвижения. Человеку предстоит большая

работа над ней, <он должен> сделать ее подобно<й> поезду и указать ей нужное нам направление, чтобы человек мог в ней кататься “туда, куда ему хочется”, чтобы он мог регулировать <движение> по установленным им принципам тяготения и отрицания и различать по принципу относительности, передавать те или иные принципы на ту планету, к которой ему нужно приблизиться.

Допустим, что мы достигли такого технического выявления реального способа передвижения, <узнали,> как поездом двигаться в пространстве, <однако> и это достижение не <с>могло <бы> достигнуть цели, так как в нашем сознании до сих пор не установлено <понятие пространства,> две точки, куда и откуда.

Принцип тяготения и отрицания можно сравнить с другим словом — потребностью, <подразумевая под этим словом,> что все тяготения и все отрицания происходят прежде всего на <основании> потребности, вне которой немыслимо существование. Но существуют ли потребности в природе? Была ли потребность создавать землю, солнце, луну и в связи с этим растения? Создана ли вся вселенная ради взаимной потребности? Трудно, конечно, ответить на этот вопрос. Практично <ли> все, целесообразно <ли>, существует ли разум во всех явлениях сознательно, логично; есть ли природа целесообразна или только образна; есть ли все наши вещи целесообразны или только образны, и вся природа не бол<ее>, чем образ в нашем творчестве<?>

Мне кажется, чтобы определить — целесообразно или образно все, нужно вырешить положение оконечностей. Если вещь конечна, универсальна, исчерпывает собой все бывшее, сегодняшнее и будущее <своей> функции, тогда мы получаем <как> единую вещь, так и единую форму; и тогда она <вещь>, составлен<н>а<я> из целого ряда целесообразных вещей, <а также> элементов прошлого, сегодняшнего и будущего, выразит собой конечную цель. Если же в ней не найдем этого разрешения, то ни будущее, ни сегодняшнее, ни прошлое не могут создать цели. Если это так, то и вся вселенная, и вся работа на земле есть только результат соединений и разъединений, <происходящих> вне всякой целесообразности и образности и законов, ибо в их видах нет образа, так как нет идей.

Попытка выявить что-либо конкретное, подлинное, практическое — попытка тщетная, ибо при одних комбинациях получается одно, при других — другое. Реальность мира в одной эпохе одна, <но> каждая секунда изменяет <эту реальность,> принятую за действительность явлений. Одна эпоха строила земной шар на китах, другая на атмосфере, на Геркулесе. Все же эти материалы составляются, как <ныне> “известно науке”, из атомов, а атомы из электронов и ионов; будущая наука докажет, что электроны и ионы состоят из других иксов.

Дом из дерева, дом из камня, камень из песка, песок из маленьких песчинок и бесконечно <из> других элементов; все должно из чего-либо состоять, ибо тогда только мы можем получить реально выявленный дом — мир — камень.

И на самом деле, нельзя же мир построить из ничего. Бог, положим, ухитрился это сделать, ибо он и есть Ничто, и я боюсь, чтобы он не был <не оказался> прав в том смысле, что ничего и нет. Но это никому не выгодно, ни торговцу, ни художнику, ни науке — что бы они могли тогда делать, если бы ничего и не было бы, не было бы существования, за которое он<и> борются с небытием. Бог сказал, что “у меня нет ничего”, и потому построить мир <можно лишь> только как “ничто” <, а это> значит <, что> ничего и не будет. Поэтому Божий мир есть “ничто”, а человеческий мир есть “что”.

Посмотрев этот эпизод, люди сами принялись строить мир, но из мира ничего не получается, вместо мира получается жизнь, бытие; <жизнь> и бытие строят мир, кто на китах, кто на атмосфере, атомах, ионах, принципах тяготения и отрицания, идеях; а так как <люди> не могли установить точности этого “что”, то и признали за реальность относительность. Отсюда выявился третий принцип — принцип относительности как верный метод усвоения “мира”. Но и этот метод в существе своем имеет сомн<ительность>, имеет бессилие доказать точность и определить формы реального, и поэтому рождает он четвертый принцип, принцип условности. И потому выстроить ничего подлинного нельзя, как только условно-относительное, а между тем существуют точные науки, точная механика, точные знания.

Из всего предыдущего сказанного видно, что мир строится по образу того, что человек делает на земле; ему видно, что постройка дома вовсе не построена из “ничего”, как только по закону скреплен<ия> материальных единиц, и состоит каждая постройка из целого ряда элементов, укрепленных в законе сцеплений и расцеплений.

Старая наука предполагала, что земля стоит, исходя из <того> опыта, что если бы она вертелась, то и все постройки разрушились бы; <отсюда следовало,> что каждый опыт наглядно показывает, что все вещи стоят на земле, но не висят в воздухе. Конечно, большая земля должна <была> опираться на нечто более сильное; самая сильная у нас на земле была рыба-кит или слон; следовательно, люди на них и свалили земной шар.

Так все благополучно построилось, и люди зажили в благополучии, на крепком базисе.

Новая реформа науки как тать еретическая вкралась в благополучие общества и стала разводить разную ересь — “земля-де вертится”, <но,> несмотря

на это, валиться с нее ничего не может, ибо все прижимает атмосфера давления + тяготение к центру. <На основе> всех новых научных доказательств реальность мира становилась правдоподобной. Но на этом <, однако,> дело не кончается, еще есть другая сторона взаимных явлений, <и поэтому появилась> аналогичн<ая> старой науке такого же уровня наука о влияниях.

Влияния исходили из двух сил, <из> бога и дьявола. От влияния последних и зависело то или другое состояние общества, которое становилось религиозным или безрелигиозным. От этого влияния происходили бойни, и все взгоды и невзгоды приписывали всегда влиянию последних. Бог и дьявол (между прочим, дьявол это темное пятно, а бог светлое) — это были те причины, которые творили разновидность человеческих отношений; и, между прочим, общество никогда не приписывало себе какую-нибудь виновность, а всегда сваливало вину на дьявола или бога.

Современная наука продолжает быть убежденной, что старое понимание того, что влияния исходили от причины бога и дьявола, совершенно невежественно, и <современные ученые> внесли значительную поправку. Влияние исходит по научным обоснованиям и доказательствам физических приборов; общественное движение, война, взгоды и невзгоды не происходят от бога или дьявола, это не причины, — причины всех явлений исходят из Солнца, на котором появляются пятна темные, а если бы оно было все светлое, то было <бы> все благополучно[2].

В старом древнем невежественном обществе было два течения, одно доброе, другое злое, которые и исходили из двух враждебных друг другу истоков, бога и дьявола, они влияли на общество. Если влиял бог, то происходили добрые дела, если влиял дьявол, то происходили войны и другие невзгоды. Эти влияния страшно спутывались, и люди, защищая добрые дела, т.е. влияние бога, творили злые дела, т<ак> к<ак> убивали.

Таким образом, защищая благополучие как божие дело, утверждали зло. Происходила вражда, зло через добро утверждало себя, и добро через зло — себя.

Так оно происходит и в современности. Солнце повлияло на общество, и стала война; возможно, действие его и является злым или добрым началом дела. От Солнца можно ждать гнева, и оно накажет и помилует как Бог; это будет зависеть от того, потемнеет оно или посветлеет. Невежественное древнее общество верило в разные явления и знамения, и <тем самым оно само> создало знамения. Ученые жрецы видели разные предсказания то в рисунках облаков, <то> в кометах; зачастую <они> видели надписи таинственные, слышали голоса

и в разных стихийных изменениях видели предзнаменования. Многие предсказания и приметы определенно указывали на приближение конца мира, который и должен <был> изойти или от бога, или от дьявола. “Все это должно быть, ибо должен же быть когда-нибудь ответ за все деяния человека”. На земле так происходит — вор отвечает перед судом, праведник вознаграждается судом.

Современная неука докопалась до подлинного и опровергла все предсказания и все знамения и доказала, что ничего этого нет, что это выдумка жрецов, которые дурманят головы народа, ничего не исходит ни от Бога, ни от Дьявола, и конца жизни не может быть; и <современная наука> утверждает сейчас же вслед за своим опровержением, что все дело в Солнце, на Солнце темные пятна, Солнце угасает, а в силу изменения его температуры наступит конец нашей земной жизни, Солнце обратится в холодный шар. Заметны непонятные явления на Земле, наблюдаются в аппаратах неизвестные толчки и т.д. Раньше <знамения> были в облаках, в надписях, в голосах, говорящих непонятными для множества словами, <которые> становились понятными жрецам или ученым. Конечно, как можно спорить с наукой, если она знает, что Солнце погаснет, и всякому ясно станет, что раз Солнца не будет, не будет никакого растения, земля не станет рождать, люди перемрут, и наступит страшный суд или мрак, в котором исчезнет вся человеческая плоть и вся жизнь. Лампа погасла в комнате, работать нельзя, все останавливается <и ждет,> пока не зажгут лампу.

Наука должна реформироваться поспешно, ересь не за горами, еретики, как черти, стоят за спиной и шепчут свои еретические речи: земля не на китах, земля не на атмосфере, мировое здание не на делимом здании построено; наденьте наши очки, и увидите, что атом не атом, как только электрон или ион; теперь видите, что атом дал трещину и разделился на два шарика, между которыми существует пространство, между которыми существуют еще новые иксы, не вид<им>ые для вас. Теперь руши<т>ся мир <в>ашего здания, построенного вами на неделимом атоме; <и теперь не удастся вам> ускользнуть с подрушащихся камней, балок железных; от потопа воды и огня разрушенного мира не уйти вам, ибо он всюду рушится, вне и внутри ваших условных понятий мозга, всюду пламень, пар, вода, всюду взрывы и разрушения, и нет вам спасения ни под одной крышей; вы видите вечное горящее пекло, в котором нет ни начала, ни конца, угасшие миры только и ждут своего часа, чтобы воспламениться вновь и вновь в аду, бушуя огнем, корчась в судорогах общей стихии пожара во мраке.

Но не бойтесь, вы созданы из такого материала, который не гибнет. Гибнет только сознание и с ним ваш реализм. В мозгу у вас происходит тот же пожар —

раскаленный до белого каления горит мозг, но вы целы, несгораемы, <несмотря на то, что> все больше и больше попадае<те> в бурю огней, в страшный огненный сквозняк. В мозгу пронесшийся мир сгорает, исчезает и вновь появляется. Через мозг, как метеор через атмосферу, <мир> скользнет, загорится и опять потухнет, и свет огней сжигающихся элементов мы стремимся использовать как свет для постижения в темноте заложенных ценностей. Но и этот свет не свет, как только блестящее вращение, ничего во мраке не осветишь и не выявишь, так как свет и тьма являются одним и тем же веществом в двух различиях и степенях.

Между прочим свет, как и цвет, стал играть одну из главных ролей <в> человеческо<м> строительств<е>; даже бóльшая часть дела падает на свет, и спор идет между учениями, чей светильник ярче светит и освещает истину — светильник ли религии, науки или искусства.

Свет это такое средство, без которого человеку невозможно быть, свет для него тот фонарь, через который он может видеть свой подлинный путь и не сбиться с дороги; светом надеется выявить вечно искомый мир и всякую иную причину вещей. Это новая проблема и новый дурман для народа. Свет для всех искусств равен, <свет существует> как для техники, науки, так и для живописи, архитектуры, скульптуры.

Итак, для живописца, как и для скульптора, всегда существовал свет как некая сила, <что> освещает, выявляет явление или здание.

Свет <всегда вызывал> како<е>-то отдельно<е> к себе отношени<е> и никогда не был, как мне кажется, средством, равным всем цветам на палитре; наоборот, все цвета были средствами для того, чтобы выявить явление, освященное в пространстве света.

Через посредство света выявлялись не только вещи в пространстве природы, но и находящееся во мраке внутреннего творческого центра (подсознание) внутреннее выявлялось вовне светом, светом, находящимся вовне.

Этот вопрос стал для меня очень важным, ибо здесь должна разрешиться проблема в том смысле, что существует ли вообще свет, способный выявить вещи, или же он равен всем элементам материи, из которой создаются явления, и что в ней не существует того элемента, который выявляет, поясняет, освещает <другие элементы>, нет в ней <одного> преимущественного элемента, <главенствующего> над другими.

Свет, с моей точки рассуждения, равен всем элементам материи, ибо все материалы равно одинаково выявляют явление, следовательно, одинаково освещают его.

В живописи последних <лет ее> развити<я> было обнаружено резкое разделение на световую и без-светную, <здесь пролегла> границ<а>. Вся живописная работа заключалась в том, чтобы свет выявить как можно сильнее, чтобы через него и в нем показать выявляемое. Свет этот иногда отсвечивался, и в отсвеченном луче выявлялись вещи, лежащие в непрямом освещении.

При таком подходе тело или фактура скрывались светом, подлинность поверхности тела ускользала, как бы все выявляемое всегда казалось явлением, сотканным из света, и не имело другой фактуры, как только световую. В другом смысле <при другом подходе> живописцы просто выявили свой замысел помимо световых ощущений, они уподоблялись любому мастеру или изобретателю, составляющему свои изобретения из материалов<, находящихся> вне света, предоставляя освещать свету выявленную вещь. Например, <мастера> импрессионизм<а> и кубизм<а>: первые включали предметы в световые тела, вторые — исключали. Кубизм был призмой, разделяющей свет на цвета; и только цвета, изолированн<ые> от света, составляли <в нем> живописный материал для выражения строения.

Свет играл большую роль в живописи <импрессионизма> и становился главным, его лучи были те нитки или та вуаль, в которых <художники> выявляли живопись. Но это неверно, свет не живописен, живописцы через свет выявляли живопись, следовательно, в свете они распознавали наслоения живописные, избегая эффекта светового.

Во многих случаях можно было бы сказать, что все предметы или сюжет были только канвой для выявления света, и вещи не становились главной сутью. В другом <случае> все вещи были главным выявляемым, а свет только средством, способствующим живописцу разрешать задачу; в третьих <случаях> свет не играл никакой роли в изменениях строения живописной формы, <эту роль играл> только цвет как элемент живописного состава. Например, в кубизме считается светлым местом в произведении то, которое понятно, ясно, хотя бы оно было бы и темное. В кубизме уже обозначилась грань нового понятия о свете, а в супрематизме свет как тьма исчезает совсем, оставляя последнее <понятие> для идейных просвещенцев, которые собрались одурманить и ослепить народ светом знания.

Одни говорили, что задача живописца и скульптора выражается в передаче вещей, <во>вне лежащих, друг<ие — > что для живописца не существует предмета, лежащего <во>вне, как только внутри его освещенного и преломленного.

Третьи заявляют, что ни то ни другое не существует отдельно, что все то, что во мне, и то, что <во>вне, связуется в мое<м> творческо<м> центр<е> и со-

ставляет волю той или другой формы; что все подчинено не только закону, лежащему <во>вне, но и закону моей воли.

При последнем заявлении не может существовать повод, о <котором> так много говорили скульпторы и живописцы, здесь одинаково может служить поводом и внутренняя воля художника, и воля повода, <во>вне лежащего.

Конечно, при последнем положении воля проявляется с большей силой, и <она> проявляет ту или другую форму, в которой все поводы растворились в воле художника и создали новую концепцию.

При первом случае воля зависит от воли <во>вне лежащих вещей, <она> подчинена им и воспроизводит их тождество; в другом случае <воля> желает освободиться совсем от всего, <во>вне лежащего, и полагает, что вещи существуют внутри.

Второе положение — преддверие третьему, рассматривающему и <во>вне и внутри лежащие силы как нечто единое материальное, в которых строится <проявляется> воля живописца, и <оно> полагает, что других вещей живописец не знает, как только те, которые творятся им; <таким образом,> могут быть сотворены живописцем такие вещи, каких нет в натуре, повод исчезает совсем.

Для живописного сознания пуантилистов, например, свет стал проблемой живописного движения — это был тот объект, который надлежало передать в исчерпывающей полноте, он подчинил волю живописца и сделал ее орудием своего выявления. Свет и здесь уже не повод, из которого может возникнуть совершенно новое явление, а факт, который целиком передается на холст как впечатление. Кроме того, <к> овладени<ю> этим световым явлением нужно было идти через аналитическую научную работу.

У пуантилистов свет уже не был поводом для воспроизведения его в холсте в виде впечатления, здесь нет никакой речи о впечатлении, пуантилисты поставили вопрос, что называется, ребром. Они задались целью, чтобы холст живописный получил живой физический свет путем точкообразного конструирования цветов.

Пуантилисты как бы пытались разрешить световую проблему, выполнить задачу предшественников, которые были примитивны и не знали методов и причин, реализующих свет.

Пуантилисты взяли на себя это дело, игнорируя предмет<ы>, считая предмет только местом, на котором выбирают <из которого извлекают> цветовой луч, творя свет. Пуантилисты уже указывают, что живопись, устремляясь к передаче тождества природы в холсте, хотела не только сделать на холсте впе-

чатление света, но и построить свет тем же путем, как<им> он создавался в природе. Для таковой цели пуантилисты сделали многое, живописец <с>мог окутывать свою картину живым светом.

Получилось, что одна часть живописи в своей аналитической работе достигла подлинности в форме, — другая, работающая в области света, достигла новых возможных световых результатов, выполнила другую аналитическую работу <для того>, чтобы из двух рассмотрений природы создать синтез целого живописного натурализма.

Пуантилистами можно завершить определенную живописную научную работу и целый период той живописной мысли, которая стремилась к подлинному тождеству <с природой и к> натуральному, живописному выражению.

Задание пуантилистов — выявлять цвет путем физической его действительности — еще указывает, что художественного принципа в этом задании нельзя искать. Здесь <прослеживается> только научное физическое постижение явления помимо вопроса, художественно ли происходит движение цветовых волн или нет. Здесь подход к явлению научный.

Последнее обратило мое внимание на другой факт — была ли по существу вся живописная мысль художественной или научной, образной или натуральной, представляла ли она собой исключительно эстетические разрешения, или была особой живописной наукой, стремящейся выявить физическую подлинность явлений<?> Если рассмотреть живописные группировки, то мы увидим, что они все стремились именно к овладению природой через научный метод, <т.е. через> реализм или натурализм, к котор<ым> устрем<ля>лись живописцы <этих группировок. И в зависимости от того,> к какому реализму шли живописцы в разных группах, они разделяли свою работу на два периода.

Первый период — это выявление <живописной мысли> путем изучения анатомии, натурализации, и только при достижении последнего изучения художник вступал в роль художника, могущего уже на основании научных данных реализовать свои эстетические потребности путем придания <своим произведениям> тех линий и изгибов <, которые превращали их> в ту идеальную реконструкцию законов природы, которая была <плодом> его художественн<ого> воображени<я и с которой он> вступа<л> в мир художественного реализма.

В этом случае я вижу полное тождество со всеми науками, которые <также> познают явления природы, создают чисто абстрактный беспредметный натурализм научных вычислений и потом описывают эти явления в научных книгах прямыми и образными словами. В этих же образных словах наступает реализация литературная, а в дальнейшем практический разум образует на ос-

новании вычисления натуры новые формы орудия. Отсюда всякое орудие — машина, телескоп, радий и пр<очее> — в своем применении есть формы научного реализма.

Поэтому сомневаюсь, чтобы возможно было бы отнести научный реализм к художественному реализму; <первое,> их смеш<ив>ать нельзя уже потому, что художественная реализация суть вечная, и второе, что <научный реализм> возник совершенно от других причин, <чем> художественный реализм, потому что <художественный реализм> абстрактен, и если даже художественная вещь будет состоять из портрета, то и в такой на вид предметной вещи вечное будет только в абстрактном. Зачастую в моменте революции бывает уничтожение портретов именно потому, что в них была выпукло изображена ненавистная личность.

Я склоняюсь к тому, что даже те или иные вещи, как бы построенные исключительно с практической целесообразностью, тоже представляют собой только абстрактную формулу и форму познанного; <они, по сути,> представляют собой одну из форм познавания одного и того же явления природы, и если эта формула задвигалась, то это еще не значит, что она целесообразна, ибо я воспользовался движением и бросил свой багаж на нее.

<Все более и более> углубля<ясь> в анатомическую сторону явления, мы не только <не> доходим до исчерпывающего конца, но все больше и больше встречаем новые и новые явления и все больше и больше нуждаемся в орудиях, которые и стремимся построить для преодоления.

Возможно, что в сущности живописного искусства тоже лежат положения познавательные, которые выражаются в холсте целым рядом построений линий, плоскостей, объемов в одну связанную постройку, подобно физическому научному прибору, выражающему <регистрирующему> в себе познаваемые явления, которые отразятся <затем> в сознании и произведут ту или иную форму мысли.

Тоже и живописное изображение есть результат познанного, который и действует так или иначе на осознавание человеческой мысли или эмоции.

Последнее мне дает право предполагать, что новая проблема живописной сущности, выраженная в новых искусствах, осталась той же, но необычайный подход к явлению, или <новое> отношение к природе, вызвал враждебное отношение живописного мира искусства, все были смущены внешней формою. Собственно говоря, здесь в живописной науке произошло столкновение старой и новой внешности за облада<ние> подлинност<ью> явления и <его> выражения <в> чисто внешних форм<ах>.

Конечно, обнаружения новых обстоятельств творят и новые вещи, орудия, приборы, аппараты — создают и известное представление об одном и том же искомом мире. Это известное представление еще не значит, что благодаря ему сущность меняется, меняются только внешние формы, но существо остается одно и то же, как материя во всех своих видах остается одной и той же (вещество).

Главный базис новой живописной науки обнаружил новое обстоятельство — время, назвав его четвертым измерением вещей. Конечно, это новое обстоятельство должно изменить многое в мире трехмерной измеряемости и в восприятии явлений. Восприятие вещей через трехмерное измерение и через четырехмерное имеет в живописи существенные раз<личия>, формально конструктивные, и дальше <восприятие вещей> углубляется идеологическим миропониманием предметного, практического, конструктивного и беспредметного супрематизма. О<бо> всех этих различиях предмета буду говорить в последующих рассуждениях.

Итак, вернусь к свету. Во всех живописных движениях как форме мирозданий свет играл большую роль как выявитель этих зданий, но сила этого света во всяком <живописном> направлении меняется, следовательно, реальность его становится другой. Возможно, отношения <следует> определить известными периодами — живописный цветовой период тянется многие века, имея своим источником, для образности сказать, солнце. Солнце как источник света, реализующий все скрытое во мраке физического мироздания, солнце как свет и легло в основу всего живописного искусства; оно только не могло проникнуть в череп, где существует другое "солнце" — знание.

Так, например, поэты взывают к солнцу, да даже ученые не гнушаются последним: "будем как солнце"[3], "идем к свету".

Солнце или свет были эмблемами окончательной цели человеческого движения, без света нет ничего в мире, без света ничего не познаем и т.д. Но тьма есть тьма, то, в чем нет ничего, кроме тьмы, из этой тьмы наше сознание выводит множество явлений. Но тьмою я называю и все те явления, которые видны вам, то же самое солнце, всякое другое явление. Тьма — наше бытие, которое направляет наше сознание в сторону оформления темного; последнее <утверждение:> "<без света ничего> не познаем" уже несет коренное изменение значения света Солнца. Оказывается, что солнечный свет только выявляет скрытое во мраке, а функции познавания лежат уже в другом источнике светоосознания.

Здесь наступает как бы новое понимание света. В пуантилизме тоже наступает предел, <пуантилисты> достигают физического смещения цветных пунктов, получают свет. Научные достижения в области света применяются живописцами пуантилизма; <они> узнали, что натуральный свет состоит из цветового воздействия <световых лучей> друг на друга, что белый цвет есть только состояние цветовых лучей в обстоятельствах движения, что одни и те же цвета, не имеющие в себе света, при взаимном движении дают <такую> новую физическую реальность, как свет.

Следовательно, <цвета> в существе своем, как и все остальные материалы, темны, и их взаимная реакция не может дать того света, который мог бы так осветить явления, чтобы они были понятны, ясны, светлы. Солнце — явление того же порядка, и мне кажется, что если по зову поэта и пришли бы к солнцу, то оно бы было тоже темно, как и наша земля, и если бы каждый человек и стал солнцем, то тоже ничего ясного и понятного не было бы для него.

После пуантилистов живопись начинает меняться и уклоняется от светового налета, на поверхность живописной конструкции начинает вводится цветовая, чистая сила, “цвет как таковой”, вне света.

Уже у Сезанна можно наблюдать живописную консистенцию преобладания живописной массы, сотканной из света, но не световых волн; он вырабатывал особую живописную материю так, чтобы в живописном слое или ткани не было видно цветовых лучей. Но это смешение цветов не было импрессионистическое, смешивались цвета в особом значении.

Далее новые живописные направления послекубистической живописи начинают придавать большое значение цвету, в силу чего <развитие> культуры живописной массы должно остановиться, а дальше должно идти чисто цветовое направление, вновь разматывание живописной массы из цвета. Так в действительности и есть. Супрематизм уже не является живописным явлением в смысле конструирования цветов в живописный слой тонов, его главная первенствующая задача была в цвете (“Супрематизм цвета”) в первом периоде. И нельзя отрицать того, что супрематический цветовой период оказал влияние на современное состояние живописной школы. Стало, например, важной задачею построение целой дисциплин<ы> цвета, во главе которой стали живописцы, работающие под влиянием супрематического понимания цвета. <Однако они, работая> по дисциплине цвета и формы, не смогли продвинуть цвет и форму по динамической линии, и потому цветовые дисциплины стали методом и средством выработки материала для построения живописного. Таким образом, движение живописных школ стало только на станковую дорогу, ибо внешне понятые формы

цветной дисциплины не были поняты, для какого существа <сущности> они пойдут, существо <сущность> же станковой дисциплины было давно установлено. Цвет стал целью выявления (аналогия выявлению света). Конечно, последнее задание цветных дисциплин только рефлекс супрематизма, в котором цвет не выявлялся; не было в супрематизме цветовой задачи, как только динамическая, от которой и зависела та или другая окраска формы плоскости.

Выявление цвета, конечно, было поставлено живописцами на объективную сторону; возможно, что группа художников-живописцев, работавших прямо или косвенно, имели право обратить изучение или выявление цвета в объективном методе, потому что данное влияние и отношение было установлено. Субъективное установление личности — нечто подобное построению призмы, через которое то или иное явление преломляется.

Отраженный на экране результат и будет объективным материалом изучения в том случае, если этот материал не преломится в каждой личности особо, как <в> новой воспринимающей призме. Только при таких условиях возможно объективно<е> преподавание предмета; необходимо, чтобы и сам преподающий изолировал себя от своего субъективного преломления данного предмета. Это одно из самых важных условий при объективном методе, так как в противном случае не может быть установлена объективная подлинность преподавания.

Итак, мы можем изучить цвет, только анатомируя явление или рассматривая призмы цветовых живописных направлений. Коль скоро нас интересует цвет, <мы> и должны изучать цвет, но не в оптическом, как только в живописном порядке. В оптическом порядке нельзя построить живописную организацию, ибо вопрос о дополнительных цветах очень растяжимый и субъективно-условный. Верно ли, что желтому будет дополнительный синий или зеленому красный? С оптической точки зрения — да, но у художника может получиться обратная история — зеленому будет соответствовать белый, черный, голубой, желтому черный и др. Изучение света в оптике одно, там и значение, и понимание, и восприятие его другое, чем в живописи. Свет в оптике один, а в живописной мысли другой, в философии третий, в кубизме четвертый. Свет и цвет не есть еще объективное явление, всеми одинаково понимаемое, поэтому в науке есть один свет, а другой свет именно “сама наука”.

Допустим, изучив в оптической науке световые различия, нельзя это изучение применить к кубизму; также <нельзя> применить эту науку, изучение цвета, в супрематизме в его бесцветном периоде.

Для познания того или иного явления ученые приступают к его изучению. Только в одной области человеческой культуры, живописном искусстве, ни

художники, ни ученые, ни общество не пытаются изучить законы живописных явлений; возможно, что их нет, но все же <все они> отделываются одними плевками, поступают хуже обезьяны с очками, та хотя <бы> пробовала нанизывать их на хвост.

Итак, в нашей современности живописной “свет”, как и “цвет”, все же не исключаются, <а> как-то ясно выявляются. Конечно, выявление цвета имеет большое преимущество перед выявлением света в чистой живописи. С точки же зрения пуантилизма, в котором все обусловливалось достижением натуральности впечатления света, о выявлении цвета <в живописи> речи быть не может. Выявить цвет — значит натурализовать его в холсте, но обработанный цвет становится реальностью субъекта, у которого процесс фактурной обработки меняется от того или иного его динамического состояния; потому обработанный цвет может быть только тогда объективны<м>, когда масса или группа сама находится в том же состоянии. Если же ставится вопрос о цвете как о<б> единственном объекте, который нужно выявлять, натурализовать его в холсте, то, конечно, <живопись> здесь попадает в новую историю, подобно пуантилизму, стремящемуся выявить физический свет на холсте. Такова уже натура человека; мало того, <он еще> хочет узнать и все причины причин, отчего и как происходят те или иные явления, <а> потому возводит культуру разных научных отмычек, чтобы ими раскрыть замок молчаливой природы и выявить ее.

Итак, искание и выявление света есть, может быть, одна из главных и первенствующих задач каждого человека и общества, ибо только при отыскании света можно все отыскать и найти дорогу и ключи к истине. И поскольку вся живопись стремится именно выявить природу цвета, света и других явлений, постольку она свет, постольку живопис<ь> тот светильник, которым освещается никем еще не виданное явление природы. Свет во всем и везде, каждый шаг освещается через свет. А так как по <Иоанну> Богослову свет есть Бог, то видно, что и в нашей современности свет именно является Богом.

Новый шаг в живописном искусстве кубизма тоже не отказался от идеи света. Кубистами тоже был поставлен вопрос света, несмотря на то, что живописные восприятия в сути кубистической живописи были вне светового налета, т.е. само по себе искусство живописи не знает светлого и темного, такие различия общежития не входят в палитру живописца, в ней нет и света иносказательного, например, “свет<а> знания”.

Итак, вопрос, что можно считать светом и что темн<отой>, пересматривается и обсуждается в порядке того, что свет, действительно, должен быть чем-то особым, он должен выявить вещь, поэтому он должен разделиться на нечто,

освещающее явления, а следовательно, и проявляющее <их>. Но свет, освещающий явление, еще не проявляет его в сознании, т.е. оно еще не ясно и не понятно человеку; явление не может быть выявлено для зрителя как понятное до тех пор, пока оно не будет освещено светом научным, светом знания. Можно написать живописное явление яркими и светло освещенными формами, и все же для зрителя они не будут понятны. Можно найти аналогию, что если несведущего человека пустить в какую-нибудь лабораторию или к астрономическим трубам, телескопам, то, несмотря на то, что формы были и освещены, и осязаемы, и реальны, все же они были бы темны <для него>, ни свет электричества, ни лучи рентгена не смогли бы осветить этому человеку формы и выявить ему их понятность.

Кубисты впервые в живописной науке установили понятие отношения к свету другое, чем в оптической науке; они нашли недостаточным глазное ви́дение формообразований, выявленных физическим светом и отраженных на пластинку осознавания; этот физический свет природы ничего ясно не освещает и не выявляет. <Кубисты> и установили, что как бы ни расширялось зрение, пусть даже глаз обратится в солнце как сияющий светящийся шар, все равно глаз может передать только множество отражений на ту же пластинку осознавания и все же они <отражения> не будут реальны, а следовательно, <и> не ясны, не освещены, не выявлены, так как реальность наступает <только> тогда, когда все выявлено до конца, т.е. <до> то<го>, что станет понятно. Поэтому кубисты делают вывод и опираются на од<ин> свет — свет знания, свет науки, и говорят — все то, что для человека “понятно” <, означает, что оно> “реально”, “выявлено”, <а> все то, что “непонятно”, “темно”, — «не выявлено”, “не реально”, и подтверждают <такое свое отношение> словами “мало видеть, но нужно и знать”.

Кубисты установили новую и ясную точку зрения на свет; конечно, этот свет ничего общего не имеет с призматическими световыми преломлениями в оптике.

Из этого краткого рассуждения видно, что кубизм безусловно новое живописное обстоятельство, которое создало живописца с другим мировоззрением и отношением, ушедшего из светового спектра солнца к спектру цветному, освеща<ющего> свое произведение другим светом. И его произведения требуют, чтобы и у зрителя был тот же свет, ибо иначе никакое солнце не сделает ему понятным, ясным произведения кубиста, как только свет знания. Кроме того, кубист вышел в новый, четвертый порядок восприятия явлений, из статического трехмерного восприятия в перспективе явлений перешел к четырехмерному, в

обстоятельстве которого структура живописного вещества нашла себе новый структурный и конструктивный вид, где вещи изменили свои прежние формы и стали в новой реальности. И второе — каждое явление, развертываясь во времени этого обстоятельства, дает возможность учесть себя полнее, яснее.

Возможна ли отсюда преемственность опыта, мастерства, знания и средств прошлого, если в новом обстоятельстве действуют новые силы их действия <и> имеют новую реальность; возможна <ли> и преемственность в кубизме, футуризме, пуантелистической науке, а также науке о перспективе и анатомии, в которых покоится реальность предметов, если структура тела перешла в новый реальный вид формы и сам предмет рассыпается на элементы, которые связуются в новый строй согласно ново<му> обстоятельств<у?>[4].

Аналогия со светом в кубизме находит себе подобие в супрематизме с цветом, <т.е. отношение кубизма к свету аналогично отношению супрематизма к цвету>. Многие полагают, что цвет в супрематизме суть главное, что супрематизм цветовое направление, что супрематизм плоскостное, цветное двухмерное явление, — но <я,> поскольку делаю исследование супрематизма, ничего этого не нахожу. Супрематизм опять новое обстоятельство живописного вещества, в нем действительно существуют все дисциплины по цвету, свету, форме, конструкции, и <он> может подвергаться изучению или анализу, как <ни одно другое направление> в прошлых живописных обстоятельствах.

Построен<ие> в супрематизме тре<х> квадрат<ов> — красного, черного и белого — вовсе не является подтверждением последних предположений, но указывает только на прохождение живописной сущности через центры человеческой динамической культуры. Супрематизм — одна из очередных призм живописного восприятия явлений и построения их в беспредметное мироздани<е>. Явление через супрематизм преломляется иначе, нежели в призмах кубизма и футуризма.

Философия <супрематизма> скептически относится ко всему человеческому мышлению и усилиям, она находит, что ничего нельзя выявить в мире, так как в нем “ничего” нет, и быть не может, и ничего не было. Устанавливается противное предметности — беспредметность, “ничто” противопоставляется “что”, супрематизм отказывается что-либо познать через какой бы то ни было культурный уровень и какой бы <то> ни был свет знания. Никакие выявления материалов ничего в мире не выявят, в мире нет ни темного, ни светлого, ни черного; солнечный диск как экран не может быть экраном выявления непонятного, нет черного диска, на котором бы было солнце ясным для сознания. Очевидно, развитие супрематизма через цвет вышло к черному и белому, в котором нужно видеть пол-

ное без-личие, без-образность, без-предметность, равновесие, безразличие, вне времени находящееся состояние; но черное стоит позади белого, в чем можно еще разуметь и тот порядок, что черное темно и тем, возможно, оставляет <по> себе надежду какого-то выявления находящегося в нем неизвестно<го>, которое заставляет человека хотя <бы> что-либо представлять, ожидать, но вслед идущий белый квадрат как бы указует, что все светло, и нет в этом диске ни одного пятна, ни различия, и ничто из него не выйдет в форме предмета.

Живопись в одном случае поставила перед собой цель, равную, с моей точки рассуждения, наукам — цель "выявить" или проявить скрытую во мраке реальность "мира" на пластинках сознавания. Таким образом, и живопись в одной своей части произрастает из мира, оформляется на поверхности подсознанием (первичная стадия) и переходит во вторичную стадию сознания.

***

Пуантилист<ы> пытал<ись> выявить свет как нечто реальное и подлинное, <однако> обнаружили, что свет и подлинность <не что иное,> как только результат подлинности цветовых колебаний. Таким образом, как будто <была> найден<а> истина, производящая свет, но возможно, что и цвет не что иное, как только результат стоящих вне знания других истин.

Таким образом, перед нами возникает целая вереница других иксов, которые надеемся познать в будущем; но будущее растяжимо, каждое "сегодня" есть "каждое" для прошлого и будущего, на каждое "сегодня" прошлое возлагало все надежды, что оно представит собой то ожидаемое разрешение вопросов, которое нельзя было разрешить в прошлом, что будущий день и выявит тот свет, который осветит все непостижимое и неясное и прольет <свет на> реальную причину явлений. Но надежды остаются тщетными, каждое сегодня как заостренный ум глубже вошел в тело предмета, но чем больше входил, тем предмет все больше и больше распадался и вскрывал новые вереницы предметов, представляющих собой новую загадку и новую надежду, что в будущем их множество будет все же познано и выявлено.

Предмет как бы нарочно распадается на множество, как бы хочет сохранить свою беспредметность, скрыться от острия ума, этого шила, в будущее, а ум собирает всю силу, зажимает рукоять в мышцах своих и с новою силою ударяет в предмет, чтобы вскрыть в скорлупе его подлинную ценность, ибо иначе он для него не предмет; и опять острие прошло как в мягкий песок, и ничто на остром ноже не осталось, "ничто" удар лезвием не разрезал, так как все, как

песок, как пыль, как туман, как скважность. Ум размахивает лезвием во все стороны и не может найти точки для удара, и с виду большое тело становится туманностью — <то есть> беспредметным — при моем приближении к моему осознаванию.

Усилия пуантилистов выявить свет, обнаружить цвет <тщетны>, свет распылился, распался на множество цветов, и цвет стал новой истиной сегодняшнего будущего. И сегодня, в свою очередь, невозможно ставить проблему, что будущее выявит цвет; <то,> что выявляет цвет как новую истину, как нечто реальное, в будущих днях окажется только результатом новой истины, но не истиной.

Искание света все же остается главным, солнечный свет недостаточно гибок, чтобы мог проходить во все катакомбы человеческого внедрения в явления для отыскания в них ценностей.

Для этого его заостренный ум изобрел множество освещающих приборов, чтобы осветить в темноте искомый предмет.

Наконец, нашли нового преемника — Рентгенов свет, который просвечивает тело на всю толщу, <выявляет> все содержимое в предмете, то, что нельзя было открыть прежними отмычками, <а> сегодняшняя наука изобрела световую отмычку, как бы раскрыла световыми лучами открытое. Таким образом мы увидели все раскрытое богатство. Но увы, увидеть — еще не войти, увидеть — еще не познать, <а> значит, и не видеть. Ум заточился и превратился из железной отмычки в луч, луч проник в предмет, но что же <из того, ведь> вынести ничего не может, там только бесконечность, бесконечность не вынесешь, и не обойдешь, и не проявишь, ибо в ней нет концов ни прошлого, ни будущего.

Рентгенов луч света остался только технической возможностью пройти, не вскрывая стены или замка природного сундука. За ним должен войти еще более гибкий свет, который уже должен познавать все содержимое, — это свет знания. И как бы сегодня с лучами Рентгена свет проникает <внедряет> сознание человека в предметы как в тюремные помещения без нарушения й замков и печатей, подобно тому, как в сказаниях сказано, что сила, называемая ангелом, проходила в тюрьмы к святым людям, не тронув печатей дверей.

Это — новый свет знания и последний свет, последняя граница человеческих усилий, это предел, гребень всего светящегося в человеке, наивысшая температура, силу которой трудно представить человеку, наивысшая воспаленность человеческого мозга, напряжение, которое должно все раскрыть и осознать, выявить и проявить реально подлинное мира.

Свет знания принадлежит науке, технике, от этого знания, а следовательно, от осознанности зависят все учения и реализация их. Иногда художники

отказываются от сознания, от этого света, придерживаясь интуитивного, или внеосознательного, процесса, не отвечая почему, и зачем, и отчего. Так нравится — единственный ответ. Наука тревожила интуицию живописца, живописцы находили в науке бездушный анализ, это, говорят, головное, т.е. умственное искусство, математика и проч. Следовательно, со стороны живописца или вообще художников было приемлемо только одно действие вне знания; последнее я отношу к сущности живописной, которая имеет очень прочное основание в окончательном итоге Супрематизма как беспредметности; живописная сущность идет к абсолюту или представляет собой абсолют, круг.

Несмотря на отрицание умственной работы в искусстве, все же надо констатировать факт, что умственная работа проходила на протяжении всей живописной истории. Возможно, что форма познания, как и сами подходы были другие, но это не мешало совершать подлинное научное исследование и изучение (та же анатомия, перспектива и т.п.).

Последние живописные движения,< такие> как кубизм, имеют аналогию с другими науками, а также <со> всей техникой. Формулировка кубистов: “мало видеть, но нужно и знать”, очень ярко говорит о науке — чтобы сделать что-нибудь, надо освещать свою задачу светом знания, т. е. наукой.

Отсюда вижу, что существует один свет, <свет> научный, через который возможно выявить реализм видимой натуры и у инженеров, и у искусства; свет этот стоит вне призмы и вне разложения, это нечто конечное, реальное, <это> завершенное орудие, острее его быть ничего не может.

И если действительно “знание” то подлинное, чему суждено все познать, тогда мы достигли и преодолели все и стали сами как свет “всезнающий”, и мы есть то выявление, <то,> чего искали и что хотели выявить. Путь знания очевидно должен привести нас к тому, к чему упорно не хотим идти, к Богу всезнающему, всемогущему, и избираем себе для этого научный метод, который не сможет нас увести к другой цели, как только <к> Богу. Ибо Бог есть свет, есть всезнание всемогущее.

Если бы это действительно было так, то культура человека должна свестись к одному фонарю, в котором заключен свет знания, и в этом свете был <бы> заключен мир, и в этом мире, как в осознанной до конца реальной подлинности, никуда бы <человек> не двигался больше, ибо вся вселенная со всем своим множеством была бы в свете знания. Поэтому всезнающее начало уже абсолютно недвижно, поэтому Бог недвижность, абсолютная статика.

Движение, возможно, и существует в человеке сегодня только потому, что скрыто от него “все”, что он хочет познать. У него существует “куда” — “откуда”, <а> природа не имеет движения, в ней нет “куда”, “откуда”, нет того пункта, куда бы она стремилась. Конечно, человек и с этим предположением не согласится, а астрономическая наука и подавно, у нее ясно на небесных картах начерчено, что Земля имеет свою орбиту, что она <орбита> не круг, а эллипс, что она имеет и свои точки отхода и прихода, и что точки эти имеют названия “афелий” и “перигелий”, ибо как же иначе может быть, поезд имеет станцию отправления и прибытия. Дальше, Земля вертится возле Солнца, а Солнце со своей системой бежит, как поезд с вагонами, тянется Геркулесом. Геркулес этот, кажется, главная и крайняя станция “куда”.

Таким образом, все то, что существует у нас, существует и во Вселенной.

Все построенное в чертежах с удивительной точностью движения не что иное, как результат, <оно представлено> как нечто фактическое, незыблемое, верное, данное. Создание этой правды произошло, конечно, через знание, здесь ум попал пальцем в небо, прочертил и вычертил, и все ясно стало.

С фонарем света знания мы уничтожим злейшего нашего врага — это мрак; так раньше христиане светом Христовым изгоняли дьявола (темноту). Свет знания рассеет <мрак> и выявит в нем все ценности, которые он <мрак> скрыл, оставив в наслаждение для человека только впечатление и представление от них, предоставив воле овладеть ими, оставляя для человека “мир” не как подлинность, а “мир как волю, представление”.

Итак, продолжается борьба света знания с мраком мировым, он <мрак> стоит горделив<ый>, незыблем<ый> и покойный, покрыв собой вечность. Обозленное знание ничего с ним поделать не может, сомневается <в> свои<х> сегодняшни<х> сил<ах> и ищет союзника в вечном будущем, позабыв, что каждый день — это все новый и новый солдат из будущего, новая пушка с ним, новый прожектор, новый удушливый газ, ослепительный голубой луч, дымовая завеса, боевой аэроплан — а за ним <, за сегодняшним днем,> уже готовятся для новых солдат новые препараты, которые уничтожат азот, кислород или углерод.

Это вся опора и вся надежда, вся культура, вся наука и все знания.

Неизвестно, какую имеет мрак надежду, на что он опирается и кого он в союз зовет. И я предполагаю, что он ни на что не опирается и никого не зовет на помощь, так как он и свет есть “мир”, то, в чем нет ничего.

***

Отсюда, возможно, вытекают две философии: одна — радостная, имеющая надежду на будущее, на знание, — хочет быть <ближе> к свету, <это> философия оптимизма; вторая — скептицизма. Супрематизм скептически относится ко всему этому и не имеет надежд. Скептически относится к культуре, пытающейся своими отмычками открыть сундук природы и забрать у нее все причины и ценности для того, чтобы мир бессознательный обратить в сознательный.

Кубизм, наоборот, оставляет надежду на свет — свет знания, и полагает, что все непонятное есть темное, а светлое все то, что понятно и ясно; он верит, что природа просматривается, что в ней существует предмет, возможный к рассматриванию; <кубизм> полагает, что, действительно, природа и мир есть нечто такое, что может быть подвержено аналитическому процессу, что существуют какие-то действия с душой, духом и бездушием, что вообще существуют различия.

Кубизм, как и все практическое человечество, верит в знание и возможность научного анализа и синтеза, верит в культуру, что она как мастер построит ключ ко всему неизвестному, во мраке скрытому. Супрематизм же относится к этому мастеру скептически и верит в обратное, что его культура понапрасну разрушает, выискивая подходящие материалы для изготовления ключа, и верит, что мир не имеет замка, что в нем ничего не заперто, так как нечего запирать.

Предполагают, что в мире, во вселенной существуют вещи так, как существуют вещи в доме культуры, разделяясь на практические особенности. Как же поэтому нет вещей во вселенной и в мире?

У человека есть и законы — следовательно, они должны быть и в природе, ибо <иначе же> откуда их взяли<?> <Человек> узнал, что один элемент имеет одни свойства, другой другие, через их сплетение <человек> получил закон их взаимодействий.

Каждая вещь построена, следовательно, на законе; почему бы не быть и миру построенным на законе<?> Если человек обдумывает вещь, <то> почему бы и природе не обдумывать<?> Если у человека <есть> разум, <то> почему бы не иметь <его> природе<?>

Если у меня есть потребность, то, очевидно, и у природы есть такая же потребность, ибо все то, что <есть> у человека, должно быть и у природы.

Отсюда, конечно, вселенский разум, возможно, построил Солнце по заранее обдуманному чертежу вполне ясным, конкретным. Конечно, постройка эта должна происходить не только подсознательно, но и должен быть произведен

научный анализ предположений и явлений, конечно, с выводом, не иначе как практическим, целесообразным.

И в нашей Солнечной системе Солнце стало выводом или синтезом, от которого и возникают все остальные последствия. У Солнца стало множество функций, <заключавшихся> в отапливании земного шара и выгревании всевозможных явлений жизни. И человеку показалось очень ясно, что он царь на земле и что солнце работает исключительно для него, и все растет и живет для него, а то, что не подчиняется ему на этом земном шаре, он это называет стихией и ведет <с ней> неумолимую борьбу и сковывает цепями закона в усмирение элементов стихии перед ним. Так вселенский разум все обдумал и создал все для человека, и человек стал единственным владыкой мира. “Мы новый путь земле укажем”. Не хотим ли быть Богами<?> Луна тоже имеет определенное назначение, освещать запоздавшему <путнику> дорогу после заката солнца.

Мировой разум строил все обдуманно, а главное, практично все для человека; все практические вещи, конечно, возникают из тех материалов, которые уготовлены мировым разумом, и <они,> конечно, поддержанные духом, становятся одухотворенными. Человек одухотворяет вещь в процессе ее создания, и только та вещь живою становится, которая одухотворена человеком. По некоторым соображениям общежития дух это есть такая теплота, которая теплится в создаваемой им вещи, и вещь живет до тех пор, пока окружающие ее обстоятельства не разрушат ее и не выйдет из нее дух. Тоже возникает и вся природа из материалов, заложенных в материи, и жизнь в них теплится до тех пор, пока существует теплота. Угаснет Солнце, и <тогда>, возникает предположение, что все на Земле умрет.

Возможно, что дело обстоит иначе, не так разумно и не так практично и целесообразно построена природа; возможно, что она вовсе не построена, что существу<ет> нечто, которое называется в другом случае веществом (к чему я очень скептически отношусь), что вещество в своем действии не только не имеет определенной потребности и цели, но и не знает ее, оно слепое вне сознания действие и не предвидит ничего в своих процессах спадения и распадения. Возможно, что <при> распад<ении вещества> возникла температура и создала множество новых обстоятельств. Человек к такому акту распадения целого вещества отнесся как к мировой катастрофе с точки зрения распада дома, дерева, камня и т.п. Но так как в природе признана неизменность вещества в том смысле, что оно в огне, в воде, в морозе всюду едино в разных видах, что это нечто одно и то же во всех видах существует, <то> нужно признать отсюда, что катастрофы не существует в мире, ибо мир — одно вещество, неизменное во всех видах и процессах створения и растворения.

Свет, существующий в нем, не свет, как и тьма не тьма, <но> только один из видов этого нечто; это нечто познается как бы через путь построения призм, и в призме только увидим, что одно и то же <нечто> в двух-трех тысячах и больше видах может быть. Цвет — он же и свет, свет — он же и цвет, смотря по обстоятельству.

Все живописные направления представляют собой призмы, и через них видна та или иная реальность; те или иные призмы живописных изменений, конечно, <по>являются в силу физиологического построения мозговых частиц или зеркалец, и благодаря перестроению этих зеркалец мы получаем тот или иной выраженный вид на холсте. Это новая и в бесконечном ряду стоящая реальная форма неизменного по существу явления.

Супрематизм тоже призма, но призма, через которую не видно ни одного “что”. В супрематической призме “мир” вне грани, в его призме не преломляется “мир” вещей, ибо их нет, оба беспредметны.

***

Линия человеческих надежд и борьбы представляет собой целый ряд центров этого движения. Центр не что иное, как собрание культурных элементов, и каждый город — центр творения этих культурных изменений. Город — это тот аппарат, или та призма, в которой с большой энергией ежеминутно происходит изменение явления. На линии этих центров существуют промежутки, которые представляют собой то полезное пространство надежды, через которое пробегает энергия, развивая свою силу и доходя до известного предела. И, очевидно, <эта энергия,> встречая встречные ядра <других> энергий, идущие со всех сторон, <вместе> создают новый центр, или новую призму, новую центрифугу, в которой все явления вновь изменятся и перестроятся. Следовательно, от этой разницы центров, от их скоростей зависит и вся культура. И человек убежден, что, сидя в городе, он выявляет подлинное бытие, формирует, согласно <своему> воздействию, вещи, и <поэтому> он становится совершенным в своих отношениях.

Но, с другой стороны, такое убеждение <в> такой целесообразност<и> меня наводит на очень скептическое размышление, так как <для того>, чтобы выявить подлинное отношение между построениями замысла, прежде всего <остается> не выяснено и неизвестно, как нужно сложить призму, чтобы она показала подлинность, точно установила вид или образ явления. Природа преломляется разными цветами радуги, но ведь это одно из многочисленных сторон

преломлений явлений. Каждая призма только обстоятельство, в которое попало одно и то же вещество, из своего же тела создало и призму, и явление для того, чтобы понять себя собой; так рассуждает человеческий разум и питает надежду на то, что в будущем он поймает эту действительность и нарисует уже не образ, как только подлинность ее лика.

Каждый культурный центр — живой музей призм, целое скопище орудий и сетей для уловления подлинности, и самое хитрое из всех орудий — это есть орудие познания. Это есть то место, в которое стремится всеми усилиями человеческий техникум разных ухищрений — через штыки, пушки, молоты и разные другие научные методы, которыми <человек> пытается загнать это нечто в аппарат познания, <поскольку познание> и должно расшифровать этот таинственный лик. Но этот лик остается самим собой, у него нет <ни> паспорта, ни метрики, и перед познанием закрывается дорога, через которую он мог бы узнать этот лик; <лик> изменчив, как ведьма в народной сказке, и обладает теми же свойствами перевоплощения.

Вопрос о выявлении возможно понимать разно. Например, <первое разрешение этого вопроса можно видеть> в живописи в тех дисциплинах, которые заняты выявлением цвета как некой силы выявления <и> как бы находя<т>, что в природе цвет недостаточно выявлен; и второе <разрешение> — простое выявление окончательной подлинности.

Возможно и <по->друго<му> вопрос поставить, что выявление происходит исключительно <по воле> моего сознания, <а> так как все в природе неизменно, недвижно, все закончено и нет никаких процессов, а мое сознание находится в движении вечном, осматривании мира, <то> уже потому ничего нельзя культивировать и взять для этого в природе какой-либо материал, элемент или форму этого материала, ибо этой формы в ней нет.

Возьму условно движущийся автомобиль, прошедший мимо осознавательного центра; один его момент оказался в лучах моего знания, произошла фиксация момента, все последующие моменты <движения автомобиля> будут удаляющимися. В моем сознании останется лента множественных моментов изменений вида автомобиля. Здесь уже происходит <рождается> сомнение <в> его натуре, <в> той точке, <о> которой я бы мог сказать — вот его действительность; дальше огромную роль играет память — так ли я запомнил <облик автомобиля, и тогда> является целый ряд предположений, умозаключений, восстановлений его действительности. Наконец, в осознательном центре остается только снимок, который переработан в такую форму, что если бы сличить эту форму автомобиля с действительностью, то она <, эта запомнившаяся форма

автомобиля,> явилась бы не тождеством <действительному облику>, а новой самостоятельной формой.

Отсюда видно, что вся попытка передать натуру как художником, так и ученым остается тщетной, ибо построенный для этого явления аппарат видоизменяет и перерабатывает тот материал или тот образ, который зафиксировался в нем; он <аппарат> просто в силу своего телосложения не может фиксировать подлинность в полном объеме; потому и сознание, построившее его, строило только для одной грани познания. Дальше, натура автомобиля в момент фиксации была только одним из моментов своей протяженности в целом ряде обстоятельств, и подлинное приближение к осознаванию целого осталось по-за пределами бесконечного протяжения времени, пространства. То же произойдет и в обратном случае, если наш осознавательный центр будет вращаться вокруг явления. Поэтому объемного сознания нет, как и познаваемой плоскости.

Отсюда возникает другое положение — возможно ли производить анализ над каким-либо явлением, если моменты исследуемого <явления> в своей протяженности не изменчивы, а само изменение вдобавок есть понятие примитивное, <не учитывающее> многогранность явлений; <возьмем,> например, анализ живописного объема — фактически <же объем> на холсте распластывается в двухмерный реальный вид, оставляя на мозге воспринимателя другую реальность, другую действительность в виде объема. Так что все явления, попадая в наши мозговые зеркальца, могут быть совершенно другими, нежели в действительности. Эту действительность мы и стремимся выявить в искусстве, религии и материальном устройстве, на холстах, в скульптуре и машине, но и эта объемность выявлений недостаточна и не подлинна, ибо возникают их <выявлений> несовершенства.

Тоже и другие призмы и в других областях преломля<ют> моменты или один момент из множества моментов действительности явления. Так что всякая зарисованная и всякая выявленная форма как доказательство факта, во-первых, должна представлять <неизбежно представляет> собой один из множества моментов целого, и этот момент может быть совершенно искаженным; а следовательно, эти искажения можно построить по типу представляющегося <в сознании> вида и предположения, <затем> можно создать теоретические и тактические данные и считать их за факт действительный, тогда как все теории, созданные по представляющемуся <в сознании> материалу, как и возникающий <на этом основании> опыт, суть ложны, действительность представление<м> не обнимается.

Итак, призма, или другой физический прибор, возникает из представления себе вида действительности, остановленного во времени; следовательно, вид становится одним моментом, одной стороной, или плоскостью, но никогда объемом, новые моменты никогда не составляют ему дополнение, т.е. не создают натуральность целого, наоборот, разрушают первую плоскость <, т.е. первое представление>, которая ничего общего не имеет со всеми последующими обстоятельствами — <эти обстоятельства> как нововскрытые возводя<т> <отодвигают> первое <представление> в прошлое время.

И возможно, что построенная для исследования луча света призма дает нам определенный спектр и что <мы,> просматривая свет, бегущий из глубин Вселенной, получим одни и те же линии цвета, <и> это докажет <нам>, что одна часть света находится в одном и том же обстоятельстве и бесконечных глубинах пространства. Переведя эту призму на другое обстоятельство и сравнивая <его> спектр <со спектром> прежнего обстоятельства, обнаружим, что некоторых линий нет, — следовательно, некоторый элемент, включающийся в одном обстоятельстве света, выпадает в другом или не существует совсем; следовательно, свет там потерял некоторые линии, и мы можем утверждать, что реальность светового луча в данном месте составляет известное количество элементов, <а> в другом месте <она> составляет друг<ое количество> элемент<ов> и т.д.

Следовательно, реальность одного обстоятельства <по сравнению> с другим равная; где же <тогда>, спрашивается, и в какой призме может быть установлена реальность луча<?>

С другой стороны, есть научное мнение, что существует вечная и неизменная, неистощимая энергия, что эта энергия имеет одну окраску. Окрашивается она или нет, составляет <ли> она одну вселенную и во всем везде участвует, существует <ли> как единая сила, или же эта энергия разделяется на категории напряжений, распределяет себя в разных видах и каждый окрашенный вид создает отдельное цветовое явление<?> Другими словами сказать, энергия представляет собой спектр цветов, и потому энергия бывает разная и не везде существует одинаковою, в одном месте красная, в другом синяя, желтая и зеленая, и потому в одном обстоятельстве нет зеленой линии, в другом желтой. Другими словами сказать, в одном месте нет ее известной частицы, обозначающейся в свете той или иной линией. Энергия вне всякого разделения, она единая во всем, и только окраска в одном из обстоятельств не выявлена построенной призмой.

Работа над выявлением света в живописи привела к тому, что свет — результат цвета. Дождевые капли образовали собой призму и разделили свет на

два распадения; по одной стороне этой естественной призмы остался цвет, по другой свет. Два разных понятия и реальности. Допустим, что это обстоятельство было <бы> построено так, чтобы весь наш шар был окрашен одним из цветов радуги или всеми цветами, <то тогда> мы бы не имели никакого представления о реальном свете, он был бы остановлен этой мировой призмой где-то по-за пределами нашей <Земли,> в недосягаемости <для нас>.

В свою очередь, цвет был бы исследован нами через новую призму и дал бы новые распадения цвета. Живописный холст может представлять собой небольшое поле, на котором действует одно красящее вещество, оно распадается и спадается. Живописец может работать только семью цветами, а то и тремя основными. Следовательно, три основы всех видоизменяемостей цветного спектра — это три основных цвета, <они> как одно вещество проходят <через> все обстоятельства на поверхности холста, <и проходя> через мозговой творящий центр, через взаимное соединение многих цветов, изменяются, и происходит оцвечивание. Сила краски зависит от спадения или распадения окрашивающих элементов <и> обусловливается встречным обстоятельством, в котором могут выбывать из состава те или другие цветовые элементы, и окрашивание становится в другой степени.

Таковых обстоятельств бесконечное множество. Живописная поверхность холста может служить небольшим показательным полем того, как происходят все видоизменения красящего вещества в явлениях, если действительно существует три или семь основных цветов; это очень важно, мы считаем, что три являются родителями четырех цветов, но возможно, что и три основных <цвета> рождены одним, это все зависит от обстоятельств.

Живописная поверхность представляет собой наилучшие явления для изучения структуры как результата движения красящегося вещества через все центры новых и новых обстоятельств. <При> работ<е> над изучением движения красящего вещества весь мир мне представился как многоточие, составляющее центры или углы мировой структуры, соединяемые между собой своей протяж<ен>ностью, выража<ющей> пространство. Каждая точка — обстоятельство собранной энергии, причем сила энергии бывает разн<ой>; отсюда я предполагаю (конечно, по своему внутреннему измерению), что оцвечивание энергии бывает разное, поэтому семь или шесть основных цветов представляют собой разное время одной и той же энергии.

Если поверхность живописная покрыта разными цветными формами, то энергия цветная находится в разных моментах своей силы, и из таковых разниц составляет<ся> поверхность живописи. Отсюда делаю предположение, что

энергия способна отцвечиваться не только в семь, но и в бесчисленное множество цветовых оттенков и цветов. Возможно, что это бесчисленное множество цветов существует в натуре, но глазная наша призма не может их воспринять по своему техническому устройству, котор<ое> мы собираемся усовершенствовать изобретением разных приборов.

Реальность живописную живописец строит на основе трех или семи основных цветов, но это только основа его глазного восприятия, открытого через изобретенный прибор — призму, которая и ввела в аппарат знания этот семицветный закон.

Всякий человек представляет собой одну из единиц скопления энергии, <а> живописец потому и видоизменяет поверхность окрашивания холста в разных формах и степенях цвета и тона, что в нем связуются узлы разных напряжений скопленной энергии.

Я как-то обратил внимание на работу природного Физического кабинета, в котором особенно ярко обрисовалась на темном фоне тучи цветная радуга, — это было толчком для многих размышлений, которые вылились в форму графика цветного движения через центры человеческой культуры.

Я рассуждал <так:> если капля воды была показанием обстоятельства нового реального явления, то почему не может быть таким обстоятельством каждый новый центр, < и тогда становится> очевид<ным,> что вся реальность тех или иных различий есть бесконечные результаты творимых обстоятельств, через которые преломляются взаимно явления, поэтому природа есть тот клубок одной и той же нитки, который никакими умозаключениями не распутаешь, а также физическими приборами не разделишь и не поставишь границу реального и не реального.

Итак, если капля воды создала обстоятельство, в котором свет распался на цвета, то, возможно, что каждый цветок тоже обстоятельство, в котором преломилось цветное вещество. Дальше, и человек тоже представляет собой призму, в которой преломляется весь цветной мир. В свою очередь, каждый человек — субъективная особь, воспринимающая, подобно цветку, то или иное окрашивание. Окраска, с моей точки рассуждения, зависит от динамического состояния, так что все эстетические соотношения диктуются тем же состоянием, поэтому всякое эстетическое построение состоит из целого ряда различных цветных, или формовых, частиц. Каждая особь представляет собой призму различного строения, в силу чего преломляемость явлений разная, а разность преломлений зависит опять от того же динамического напряжения, так что каждое явление может быть воспринимаемо в своих моментах той или иной скорости дви-

жения, в силу чего мы получаем различия по форме, конструкции, системе и окраске этих различий у каждого субъекта.

Движение цвета образует белый свет. Возможно, две построенные особи в разном конструировании одних и тех же элементов получат разные комбинации, и вещество примет для каждого разную форму. Люди обладают особым свойством взаимных доказательств в уяснении причин существования единой реальности мира. И каждая особь доказывает и оправдывает свое выражение <как> подлинность. На этих доказательствах и основывается момент конструирования познаваемого, и это познаваемое выносится для массового восприятия, ибо когда данная конструкция сможет быть воспринятой в массах, доказательство становится объективным и единым явлением. В последнем я вижу весь смысл каждого учения, и ученый спор, диспут являет собой тот момент, в котором люди пробуют сварить различия в одно мировоззрение, в котором прекратится процесс сварки, или сваривания, различий. Трудность достижения таковой сварки очевидна, но возможно, что живопись представляет наглядный образец того, что восприятие <явления> было <обусловлено его выявлением> в свете, и потому всякое выявление выявлялось только в свету и через свет; и, конечно, <живописцы, видевшие мир через свет,> спорили с теми, кто мир видел в цветной окраске. Живопись нам доказывает, что призма восприятия живописцем явлений изменилась, дальнейшее современное живописное восприятие явлений установилось не по свету, а в цвету, произошло выпадение световых комбинаций из живописного сознания.

Уже пуантилистическая живописная наука доказала, что подлинность передаваемого явления, <во>вне лежащего, находится не в свету, как только в цвете, что луч цветной пестрит по ней и образует свет только благодаря динамическому колебанию цветных лучей в своем переплетении. Итак, если бы человек представлял собой законченную призму, воспринимающ<ую> только свет, то, конечно, реальность мира была бы одна, но благодаря тому, что он, продолжа<я> работать над конструктивной стороной выражения этого мира, построил новую призму, которая <и> показала, что свет есть реализация цвета.

Произошло открытие того, что предмет в подлинности не находится в свету, как только в цвету, — как бы предмет находится покрытым туманом, и когда туман разойдется, предмет покажет свою подлинную окраску. Отсюда возможны взаимные упреки друг другу в том, что для одного живописца будет реален свет как нечто подлинное живописное, для другого не будет, а <реальным для него> будет только цвет. Оперируя с чистым цветом, он построит живописно-цветовую форму, оперирование со светом даст световую <форму>; таким

образом, живописец, выключив цветные лучи из светового их состояния, распределяет их в той форме, которая нужна ему и согласуется с его преломлениями и выражениями явлений. Таковые явления могут быть непохожими на ту физическую действительность, от которой зависит живописец, работающий в свету, но все же это не значит, что живописец, оперирующий цветом, <не видит явлений, он> тоже прав, ибо все его цветовые конструкции и все для этого необходимые познавания будут служить <для него> оправданием.

Я долго искал такой линии, которая показала бы мне эту альфу и омегу <цвета>, чтобы возможно было бы увидеть, как цветное вещество движется и есть ли какие-либо законы, влияющие на живописца как неизвестный базис цветного накопления.

Вышеупомянутая мною капля воды, послужившая обстоятельством распадения света на цвет, перевела мое внимание на цвет<а> как на новое обстоятельство цветного восприятия и состояния. Я начал производить исследование на линии человеческого культурного строения и установил линию <движения цвета> через все центры. Эти центры <я> считал местами, в которых люди производят формы тех или иных вещей.

Деревня была взята <мною> за исходный пункт. Этот пункт представлялся уже не как некая призма, воспринимающая один из моментов энергии цветного вещества, в силу чего окраска или оцвечивание всех тех вещей у самих себя была и зависела только от последнего <так!>. Разукрашивание платьев было вызвано техническим возможностями потому, что если бы эти возможности окрашивании можно было сделать на самом теле, то расцвечивание тела было бы вместо платьев, но благодаря тому, что климатические условия были таковы, что приходилось на тело <на>девать новое тело, которое и скры<ва>ло бы всю окраску, <то> поэтому оцвечивание было перенесено на второе тело, т.е. одежду.

Цветность деревни почти целиком совпадала со спектром цветущего поля. Если допустить теперь, что все люди есть такие же восприниматели цветной энергии и, кроме этого, представляют собой вообще энергию, то факты образования новых центров явились <результатами> больши<х> динамически<х> скоплени<й>; следовательно, цветное вещество уже находится в новом обстоятельстве, и цветность его должна быть другая.

В этом новом центре не только изменяется цветность, но и сознание, знание, мастерство и искусство, наука. Новое обстоятельство в силу своего динамического напряжения требует новых конструкций и новой укрепляющей связи, в силу чего <от них> и зависит та или другая форма. Отсюда видно, что пре-

емственность <от> прошлого обстоятельства, возможно, <не> будет пригодной, а если она есть, то лишь будет подтверждать, что в новое обстоятельство переносится старое. Следовательно, в одном из центров нового обстоятельства находится динамическая точка с напряжением предыдущего центра.

Но как бы там ни было, будут ли цвета перенесены из поля в город <или нет>, все же они не изменят общего динамического состояния города, как только сами завязнут <в нем>.

Губернский город — сильно повышенный энергийный центр, цветность которого заметно понижена; спектр его будет расходиться со спектром поля или деревни. Линии цвета основных трех или шести цветов будут значительно погашены, станут тональными с увеличением числа тонов черного и белого.

Столица как высший центр скопления энергии всей страны в своем спектре обнаружит большое количество черных и белых линий, которые создают первую по величине группу в графике. За ними идет вторая группа серых и коричнево-синеватых и <затем> третья группа пестрых, с вкрапливанием основных цветов. Из построенного мною графика можно вынести закон соответствий окраски вещей; по графику можно видеть, в какую краску или в цвет должна быть окрашена вещь.

Если обратить все действия данной столицы в живописное состояние, то увидим, что ее живописная поверхность будет весьма различна в цветном и тональном отношении. Из этого сопоставления я усмотрел, что влияние <деревни и города> на живописное осознавание <явлений> должно быть огромно. Два живописца — один из деревни, а другой из города — будут под разными влияниями, и живописные их поверхности будут разные.

Здесь я бы сказал, что речь идет даже не о влиянии, как <скорее> о законе действия. Этот закон говорит мне: "<Необходимо> узакон<ить> меня в каждом новом обстоятельстве покры<тия> холст<а> теми или иными красками-цветами". В этом случае никакая эстетика не в состоянии ничего изменить, так как сама она и зависит, и подчиняется этому физическому движению.

<При> разви<тии> график<а> движения цветного вещества предусматривается <мною предсказывается> новый город или новый центр, в котором должно быть две группы окрашивания, <включающие два цвета,> белый и черный. Предусматривается это через график вспомогательный, именно график перемещения одного поля через другое; график вспомогательный представляет собой сеть связи центров или городов, движущихся по своим орбитам. Уездный город и целая сеть деревень образуют губернский город, губернские города-столицы. Эти графики укажут, что столицы в будущем в силу закона движения и ин-

тенсивности энергии в столицах предваряют выявление нового центра, связующего все столицы. Таковую столицу я бы назвал Геркулесовым полем человеческой деятельности. При развитии графика нетрудно было бы определить и место Геркулесового поля. Действие столицы сильно; по графику видно, что лучи цветного вещества, доходя до центра, им поглощаются и оставляют <по> себе только черное и белое. Черный и белый луч отражаются и движутся вплоть до исходного пункта цветного луча, окрашивают собой весь свой путь в черное и белое.

Построенный график цветного движения, возможно, дал некоторое обоснование решенным проблемам в супрематизме; построенные три квадрата — черного, белого и красного <цвета> — как бы стали выяснять свою законность.

График цвета не только указал на движение или на изменение живописи, но и указал мне на то, что и сознание, или уровень культуры человека, можно определить по цвету. Та или иная идея всегда окрашивается, <поскольку> не проходит <мимо> ни одного динамического центра. Все торжественные случаи оцвечиваются. Жизнь и смерть окрашивается в два <цвета> , черное и белое, — например, свадьба и похороны. Но бывает смерть и красна, т.е. зависит она от тех обстоятельств, где совершилась смерть или рождение, отсюда — если смерть красна, то и гроб должен быть окрашен в красную краску, так как обстоятельство смерти красное. Возможно приписывать те или <иные> окраски <торжественных> случа<ев> чисто со стороны традиции нации, народов, так что в одном народе тот же случай может быть окрашен в разную окраску. Но это мне только укажет, что тот или иной народ все же зависит от <сво>его динамического уровня.

Установление такого графика и разработка его обещает <развернуться в> громадную работу, и <ее> необходимость вытекает из самого хаотического состояния живописных основ, которые не установлены на линии времени, в силу чего один художник увлекается отдаленными мастерами и вносит далекое от нас обстоятельство в наше время, тогда как при установлении твердой линии жизни можно установить и соответствие вещей; если каждая минута меняет обстоятельства, если каждый человек при своем движении попадает в новое отношение — то он на площади, то в переулке, то он освещен, то во мраке, — <то это новое обстоятельство> изменяет его самого. Вся работа его мысли тоже меняется; последнее касается не только цветописи и ее изменяемости, но и вообще всех форм технических и живописных произведений. Совершенно ненормален строй столицы, в котором динамика достигает большого уровня, вмещает в своих улицах разные орудия перемещения различных по времени форм.

Из обстоятельства динамического состояния столицы выявился мотор. Никакой преемственный опыт кучера в управлении лошадьми не может быть применен к управлению мотором, мотор породил особое сознание, создал механика и моториста. Возможно, что это не предусмотрено заранее выясняющимся графиком, и потому вся городская эклектика форм существует до сих пор. Но мне думается, что при постройке графика видно будет, что нужно выявлять, а что нет, что относится к современности, а что не относится.

Живопись как цветопись напоминает мне в настоящее время людей на такой планете, где нет воды, но люди заняты выявлением лодок. Современные живописцы заняты в большинстве <своем> разработкой живописных строений, а другая <их> категория занята обработкой цвета, и эти задачи у них стоят первыми. Современный живописец напоминает негра, занятого украшением своего туловища красками или цветовыми материями. В будущем мы, может быть, встретим, что подобные явления будут проходить и в самых культурных странах.

Так все не соответствует времени и обстоятельству цвета, давно ушедшего в область предания. Не могу не обратить внимания на то, что период цветного супрематизма, <выраженный> формою красного квадрата, не оказал <никакого> влияния на живописцев вплоть до самой формы <так! — помимо самой формы?>; не могу не обратить внимания <также на то>, что и возникновение цветных дисциплин в мире школ тоже вышло из цветного супрематизма, так как впервые в супрематизме была поставлена сознательно проблема цвета.

Это только указывало на то, что не было ничего понятного в цветном супрематизме, и я первый был против всех дисциплин цвета, так как, с <моей> точки зрения, уже тогда казалось мне, что я живу в другом динамическом обстоятельстве, где цвету нет места; так я мыслил революцию, что она находится в бесцветном состоянии, а цветное принадлежит прошлому времени и что не революция расцвечивается, горит цветами, а догорает цветами старое время.

Выявление живописи, или цветности, в современном динамическом состоянии означало бы, что заводы занимались <бы> деланием одних телег, <тогда как> на самом деле они делают моторы; в другом, <т.е. противном,> случае деревня делала бы автомобили, не изменив свою топографию. Автомобиль как результат нового обстоятельства должен изменить и топографию местности.

Мы можем выявить большую интенсивность цвета, но интенсивность цвета совершенно не будет соответствовать тому состоянию, в котором находится интенсивный цвет, и потому весь труд над производством цветовых элементов будет ненужным хламом и уподобится <труду> те<х> строител<ей>, которые привезли для постройки города камни в тот момент, когда город должен

строиться из гуттаперчи или стекла. Следовательно, выявить цвет в произведениях или через цвет выявить содержание данного обстоятельства значит ничего не выявить, ибо цвет и содержание разъединя<ю>тся в своем восприятии: содержание по форме своей будет современным, а окраска форм будет древняя.

Допустим, что сидит человек и выявляет цвет. (Здесь нам нужно усвоить, что, собственно, значит выявление и при каких условиях можно этого достигнуть. С нашей точки зрения, выявить что-либо — значит изолировать выявляемое от всех обстоятельств. Возможно ли это сделать? Мне кажется, что нет, ибо то, что мы выявляем, состоит из массы обстоятельств, создающих то или иное явление.) При самом же подходе живописца к выявлению этого цвета опускаются элементы обстоятельств, <влияющие> на то или другое состояние выявляемого. Вывод цвета из обстоятельств в свое подлинное начало является немыслимым. Можем ли мы сказать, что красное краснее всех других красных пятен, и указать пределы и граничность цвета, когда каждый цвет зависит от влияний движущегося во времени вещества<?> Если нет установленной граничности, то нет и той точки, которую мы бы приняли за окончательную степень выявления того или иного цвета.

Допустим, что удалось установить границу и выявить цвет в форме плоскости на холсте. Что же — будет ли это окончательное выявление цвета или он при внесении в него нового элемента изменит свой цвет<?> Прочертим внизу холста новую полосу в виде крыши, или в середине сделаем туманное пятно белой или серой краской, или проведем через весь холст контрастную полосу, <и тогда> мы увидим, что образовалось новое явление — время; кроме того, пространство, заставившее измениться цветную плоскость как по форме, так и по цвету, вызовет ассоциации совершенно новые <другие>, чем были раньше.

Расстояние играет большую роль в интенсивности цвета. Цвет, признанный выявленным на расстоянии, потеряет свой нормальный тип.

Рассмотрим выявление цвета химическими методами. Что нужно сделать, чтобы выявить ультрамарин, какие для этого нужно создать обстоятельства, чтобы выяснить ультрамарин<?> Например, чтобы получить синий ультрамарин из зеленого ультрамарина, нужно зеленый порошок прокалить до красного каленья при сильном доступе воздуха. Эту операцию нужно проделывать до тех пор, пока краска не получит желаемого синего оттенка. Следовательно, уже здесь, в этом подлинном химическом выявлении, уже говорится о желаемой степени <тоновой и цветовой окрашенности, достигаемой во время> изготовления цвета; следовательно, измеряемость <, т.е. характер цветовой окрашенности, изначально> происходит <устанавливается> по желанию. Это химик выявил по своему субъективному измерению синий ультрамарин, <который> и явился как бы законом или

нормой интенсивности для живописца. Все дело еще сводится <к> нахождению того соединения, которое будет красящим основанием.

В науке о химии еще не выяснено красящее вещество; предполага<лось>, что железистое соединение в одном случае нарушает интенсивность цвета, потом нашли, что состав ультрамарина имеет большое сходство с минералом никелином, состоящим из двуселиката, и что состав его выражается в нижеследующих формулах:

$2(2NaO)SiO_2 + 2(Al_2O_3SiO_2) + NaS_2$.

Установлено, что ультрамарин, попадая в обстоятельства сероводорода, не меняет свою окраску, — попав же в обстоятельство лимонной или винной кислоты, быстро разлагается и принимает серовато-белый тон. Установлены два <вида> ультрамарина: зеленый и синий, которые и считаются за предельное нормальное выявление. Это чисто химическое выявление через огонь и массу других обстоятельств. В живописном деле мы тоже пришли к этому вопросу выявления и тоже добиваемся подлинности.

К вопросу о выявлении цвета нужно добавить вопрос о его измерении — можно ли установить меру<?> Мне лично приходилось проделывать эти опыты, и когда, с моей точки <зрения>, цвет был в данном месте достаточно выявлен, то <другому> работающему над выявлением <это> казалось недостаточным. Следовательно, измеряемость <мера> цветовой интенсивности идет через субъективное усмотрение, в силу чего и создаются те отличия, которые разделяют одну личность от другой.

Отсюда нельзя установить для какого-либо цвета одно объективное обстоятельство. У одной личности синий цвет может попасть в обстоятельство черного, белого, желтого, красного, зеленого, и обратно — все цвета попадают в обстоятельства синего. Возможно ли отсюда поставить один натюрморт цветов для того, чтобы каждая особь смогла бы выявить тот или другой цвет<?> Мне кажется, что <это> будет неверным, ибо поставленное задание выявления того или иного цвета находится в каждой особи в совершенно других обстоятельствах. Поэтому установка одного натюрморта для всех, воспроизводящих эту работу, становится невозможной. Чтобы достичь результатов более благоприятных и не стеснять индивида, нужно давать лишь только <цветовое> задание, например, выявление синего, красного и зеленого цвета, и каждая особь будет строить для этого задания те обстоятельства, которые, с ее точки зрения, должны будут способствовать разрешению поставленного задания.

Принимая за меру то, что каждая личность — призма, преломля<ющ>ая собой мир, достаточно будет уже <того>, что и установление цветного луча бу-

дет другое. Поэтому мне думается, что для таковой работы нужно прежде всего исследовать данную призму, чтобы способствовать ее развитию, чтобы сделать ее более гибкой для этой работы. После изучения индивида мы сможем совершенствовать его и сделать <из него> необходимый аппарат для известной работы. Что же касается нужности тех или иных аппаратов, то мне думается, что это можно определить только созданием предполагаемого мною графика по измерению и выяснению обстоятельств современности. Изучение обстоятельств — первейшее дело, ибо попадающее в них вещество, буде то человек или иной материал, принимает то или другое видоизменение в силу новых взаимоотношений.

Наряду с попыткой выявлений того или иного элемента живописного порядка <художники> переходят к выявлению материалов. Целый ряд выявлений получается: <к примеру,> что аэроплан — результат выявления материалов или, обратно, все материалы выявленные результаты определенной цели. Следовательно, определенная цель — причина выявления материалов, а причина является результатом тех обстоятельств, в которое попал человек или предмет. Что кого выявляет, атмосфера аэроплан или аэроплан атмосферу<?>

Живописные стремления, все время углубляясь в проблему выявления света, по мере выявления рассчитывали довести это дело наконец до подлинности. При помощи науки наконец им удалось в пуантилизме достигнуть этого предела, и что же произошло<?> Живописцам пришлось констатировать новую реальность — цвет как причину, создавшую цвет. Вместо выявления окончательной натуры света выявилась новая реальность — цвет. Призма указала, что одна реальность существовала в двух видах. Что же из этих двух видов подлинное, и что нужно выявлять, и что имеет преимущество<?> Ведь цель была поставлена ясно: выявить свет, а свет распался на цвет. Возможно, что <при> выявл<ении> цвет<а> выявится другая сторона и <то, что> все эти стороны не имеют окончательных границ, определяющих форму выявляемого.

Пуантилистическая работа над выявлением света не могла не оказать влияния на живопись <и живописца>, которому должно было стать ясно, что свет как нечто живописное состоит из смешения цветных лучей, в силу чего получается тональное окрашивание предметов, — следовательно, живопись есть не что другое, как только конструкция цветов. Этот момент освобождает живописца от произвольного окрашивания вещей, лежащих вне его воли, и дает ему возможность подчинить цвета той конструкции, которая требуется его творческим замыслам. В свою очередь, этот замысел является не чем другим, как выработкой взаимоотношений, взаимодействий между природою живо-

писца и обстоятельствами. Отсюда возникает, возможно, впервые ответ, что есть живопись.

Возникает и другой ответ, что живопись является самоцелью, ибо одно тождество выявления предметов через свет отпало, как и сам свет; что живопись есть материал, из которого должны быть построены специально живописные конструктивные явления. Но это совершалось не сразу. Выйдя из света к цвету, еще долгое время предмет, натюрморт продолжали выкрашивать в цвет, в тон, в живопись. Натюрморт стал как бы базисом, на котором основывалась живопись. В другом случае натюрморт был поводом для построения заново живописных форм. Последнее обозначало, что воля живописца уже довлеет над ним и реконструирует предмет, устанавливая между ним и собой новое живописное тело в своих взаимоотношениях.

Другое открытие пуантилистов было в том, что они узнали колебание цветовых лучей, и свет, таким образом, был результатом этих колебаний; поэтому свет есть нечто динамическое, <свет -> напряжение цвета во времени. Отсюда, возможно, зависит и степень окрашивания.

Отсюда как бы возникает время как основное положение в строении цвета и живописной массы: <при> вы<ходе> к этим двум положениям перед живописцем стало расширяться его живописное здание, он все больше и больше осознавал свой живописный материал, который не мог быть приложим ни к какому предмету, как только к самопостроению живописного тела. Это был новый живописный предмет, но не предмет, возникший из других заданий человека.

Выйдя во время, пространство, мы получаем новые средства, выявляющие нашу цель. Здесь вскрывается новая эпоха живописи, новый анализ и новый синтез. Здесь возникла проверка того, в чем прежде всего находится моя цель, через какие обстоятельства выявляется она.

Результаты не заставили себя долго ждать, анализ показал, что все конструируется во мне не иначе, как в обстоятельстве времени и пространства. Отсюда живописец должен был обратить внимание и на второе обстоятельство — в чем и где он должен реализовать свой замысел. Конечно, реализация замысла может быть <осуществлена> только тогда, когда она со всеми своими обстоятельствами будет передана из внутреннего вовне, т.е. в то же время и пространство, которое было в представлении мозга как отражение бытия.

Таким образом, мы вышли к новым проблемам живописи, к новым обстоятельствам, благодаря которым живопись должна перешагнуть из одного берега на другой, оставив на том берегу всю свою историческую одежду, стаж, традиции и опыт.

Новое обстоятельство потребует новых опытов и средств. Почему она <живопись> должна оставить холст как средство выявляемого прошлого<?> Холст как средство име<ет> только возможность реализовать высоту и ширину <и> не может реализовать глубину. Живописец же узнал, при каких обстоятельствах у него создается и выявляется замысел, и он хочет видеть его подлинно реальным, а не <только> как впечатление. Живописец не мог передать объема реально, как только <через> впечатление от него.

Подвергая исследованию живописное тело, <я> обнаружил очень наглядно, как происходит и выявляется весь рост живописного тела. Я обнаружил, что холст должен постепенно занять другое положение, так как потребность выявления реального объема должна дать и новое ему положение. Принцип кубистической наклейки обнаружил собой зародыш и признак объема, вырастающего из поверхности холста. Наклейка или насыпка уже свидетельствует о новом объеме, т.е. подлинном <объеме>, но не впечатлении <объема>. Холст получил новое значение, вернее, перестал быть холстом и стал материком, на котором можно было строить в пространстве живописное тело. Но и эта реализация объема еще не являет полного выражения, так как в будущем полное выявление объема будет только тогда, когда объем будет поднят в пространство с материка и попадет в обстоятельство времени.

Отсюда мы видим, что пространство и время начинают играть главную роль и становятся во главе проблемы живописного развития.

Живописец осознал, что ничто не находится в статической изоляции, как только в динамике, и что весь комплекс элементов, полученных извне и <из> внутренних его волевых реакций, приводящихся в определенную систему, находится во времени и каждый элемент размещается в пространстве на нужной ему отдаленности и сближенности.

Вся таковая работа живописца в укомплектовании комплекса элементов систем получила название пространственной реализации, или пространственного реализма.

В последнем определении ясно указывалось, что живопись пришла к аналогичному выявлению другого искусства — архитектуры, но это еще не значит, что ее формы будут подобны классической. Архитектура, вытекающая из живописной культуры, есть культура новой классической формы. Супрематизм и вступил уже в эту форму.

Холст, таким образом, остался до времени подсобным средством для приблизительной записи всего происходящего во времени комплектования элементов в определенную конструкцию, которая должна быть реализована в про-

странстве, а для того, чтобы <ее> реализовать, необходимо было живописцу прибегнуть и к новым средствам, т.е. технической связи материалов.

Последнее явление вызвало среди живописцев недоумение, вопль и нападение на то, что живопись начала падать, что новое живописное искусство оперирует песком, толем, стеклом, железом, бетоном, но не красками, оно от ума, разумно, оно математика. Эти вопли ни на чем не обоснованы и кажутся воплем тех людей, которые, впервые увидев аэроплан и летающего в нем человека, начали кричать, что разве подобает летать человеку, разве это естественно и нормально, это все происходит от ума, разума или дьявола, или от солнечных пятен.



К.Малевич. Ратник первого разряда. 1914

Второе положение ставит вопрос, чем же оперирует или из чего составляется живопись нормального живописца, не оперирующего ни математикой, ни умом. Мы видим, что любая живописная поверхность состоит из реализации впечатлений <от> того же стекла, песка, железа, воды, огня, камня. Многие живописцы пытаются достичь полной иллюзии <этих материалов> и живописно их связать между собой. Можно обратить внимание на то, что живописная поверхность двухмерного холста представляет собой целый ряд различий, но в действительности все различия фактически состоят из одного и того же цветного вещества, которые в различных местах картины называются облаками, водою, домом, деревом, так что вся поверхность состоит из этих имен. Где же здесь имена <?> Здесь имена живописные. В чем <же здесь> живопись<?> Неужели живопись в том, что живо описаны данные предметы<?> Мы, следовательно, имеем дело не с живописью, ибо такового материала или вещества нет, и <мы> создаем <их> только через цветные соединения.

Одн<им> из таких обстоятельств было и старое понимание живописи, в которой цветное вещество давало то или иное различие или, вернее, впечатление <от> воспроизводимых явлений.

Таким образом, вижу, что живопись как цветное вещество вовсе не гибнет, как только перемещается в новые обстоятельства и становится друг<ой> по цвету и форме — как человек, пересевший из двуколки в аэроплан, остается человеком, изменит же только свою видовую форму одеждою и самою вещью, в которой он находится.

Сдвиг в живописи в сторону четвертого измерения, конечно, не просто шуточка, касающаяся исключительно одной области живописи. Сдвиг во время, сдвиг всей трехмерной культуры <в четвертое измерение>, — это новое обстоятельство, в котором состояние всех наших предметов должно измениться и все предыдущие их состояния должны разрушиться. Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых взаимоотношений. Конечно, старики-домоседы, насидевшиеся <в> покое трехмерного созерцания, должны зашевелиться, если <только> не упадут в обморок, потеряв сознание равновесия от мчащихся во времени предметов; недаром же они пугают молодое поколение тем, что вся новая форма — вошь. Вошью пугают детей, раньше пугали лешим, а темнотою пугают и до сих пор; пугали детей <за>тем, чтобы они не трогали известных элементов, — а то выскочит оттуда время и унесет их в пространство, — и разрешали играть им только античными предметами.

Античные предметы — это есть тот покой, на котором основывается мировоззрение стариков, которые говорили юношам: вы же, на самом деле, не идиоты, чтобы не понять значение антики для вашей будущей жизни, когда вырастете. Но в свою очередь можно сказать, что для идиотов непонятен и вывод для будущего. Боязнь за антику я вполне понимаю, в антике существует полный покой, и этот покой есть сущность искусства, его и хотят удержать, но, чтобы удержать античную архитектуру, нужно прежде всего остановить тяжелую индустрию, остановить машины, оставив только те науки, которые идут на укрепление искусства и его производства. Разрушение жизни античной происходит от нашей индустриальной техники, которая в конце концов будет побеждена новой классикой Искусства.

Маленькие аэропланы недаром вышли из недр земли, их не остановит закон трехмерный на земле. Они полетят туда, откуда пришли, они земная пыль, слетающая с земной поверхности, тем самым распыля<я> земной шар; и, возможно, в будущем наш земной шар распылится, как некогда распылился огромный комок, создав земной шар. Ибо все стремится из земного шара выползти наверх и продолжает дальше свой путь в пространстве, и только благодаря еще не найденному отношению между элементами все это сидит как клещ в земле. Всякое человеческое поведение есть признак этого устремления, и мы видим, что и искусство, например, живопись в кубизме достигла своего наивысшего предела на поверхности холста <и теперь> должна перейти с него во время и

пространство, после чего начнется распыление цвета, и <живопись,> углубляясь все дальше в пространство, принимая динамическое устремление, станет бесцветна, возвратится в классический покой.

Супрематический момент как новое обстоятельство показал мне, что в его призме произошло три момента <различий: один момент> цветного и два момента различий бесцветного, черного и белого, — по формам трех квадратов.

Это совершилось стихийно, органически, вне обоснований научных. Я сверил, как говорил раньше, линию супрематическую и линию вообще жизни как энергии, нашел их тождественными и построил график движения цвета. В супрематизме выяснились три момента цвета — радуги, черного и белого, — что и дало мне возможность построить график и попытаться выяснить будущее. Белый квадрат как бы является предельной точкой развивающегося движения.

Анализ супрематизма дал мне <возможность> предположить, что цветное вещество, возможно, бесцветно и окрашивается только в зависимости от того или иного напряжения движения. Таким образом, живопись как цветное вещество пришла в новое обстоятельство, где потеряла все свои цветные различия и стала энергией бесцветной, беспредметной. Не заключается ли в этом весь смысл всех смыслов учений о мире, и не увенчается ли весь смысл движения народов <движением> к этому беспредметному миру, <и> не наступит ли <в нем> новый классический покой<?>[5]

***

На основании постройки графика цветного движения я установил новый график, политический, в котором форма осознавания того или иного уклона сейчас же окрашивалась в известные цвета. Здесь тоже энергия политического смысла вне окраски не выявлялась, наоборот, каждое движение, направляющее свое усилие к выявлению той или другой политической формулы, выявлению социалистического замысла, окрашивало себя в разные оттенки. Каждое такое движение, с моей точки зрения, представляет собой динамическое напряжение, и от того или иного напряжения получа<ется> окраска.

Мне пришлось быть свидетелем разговора одного социалиста, который уверял, что красное знамя означает кровь рабочего, — но моя точка зрения иная. Я думаю, что если бы кровь рабочего была бы синяя или зеленая, то все же революция совершилась бы под красным <знаменем>.

Форма интернационала представляет собою цветную палитру. Сейчас мы имеем три формы интернационала, которые разделяются между собой интенсивностью окраски. Первый из них должен быть на фоне желтого, степень

которого должна окрашиваться красным, т.е. творить оранжевость; во втором оранжевость увеличивается, и он должен быть оранжевым; третий должен быть красным[6]. Поскольку форма Третьего интернационала — уравнивание народов, уравнивание интенсивности, — постольку она стремится уничтожить различия в широком смысле слова и постольку красное <в ней> идет к бесцветному как символу безразличного равенства; и в этом случае видно, что цвет исчезает в конце концов из политических группировок потому, что и политические группировки в будущем должны исчезнуть. Анархия окрашивается в черный, т.е. в темно<е>, не видно ни одного различия, луч темный поглотил все цвета и сделал все вне различий и преимуществ, все одинаково бесцветно-темно.

Из всего сказанного о цвете видно, что всюду одно и то же вещество, попадая в то или иное обстоятельство, получает и форму и цветность. Отсюда возникает множество различий, которые стремятся к одному обстоятельству беспреимущественного значения.

Итак, заканчива<ю> свою краткую мысль о цвете и свете, о принципах выявления подлинности, естественного и неестественного, сознательного и бессознательного, выявления подлинного лика мира, представляющ<его> собой одно из крупнейших дел человека. Итак, все стало опираться на науку и имеет надежду, что она пробьет брешь во мраке и выявит лик мира через свет. Но нет такого света, который бы осветил и выявил лик мира, ибо сам свет есть только степень темного.

Возможно допустить, что под выявляемостью нужно понимать слепую реакцию вне и внутри лежащих сил, — отсюда живописец или скульптор ничего не могут выявить, как только ту реакцию, которая произошла от взаимных воздействий этих сил. Эти силы меняют форму бесконечно, <чем скрывается> их подлинный лик, который хочет выявиться учетом бесконечного видоизменения этого неуловимого “что”. Это “что” как мировой актер скрывает себя, как бы боясь показать свой лик, <он> боится, <как> бы человек не сорвал с него многоликую маску и не познал его подлинное лицо среди бесконечного различия. Но у этого актера есть щель — это луч темный или белый; там потухает подлинность, и на спектре нашей науки появляется только одна темная или белая линия, через которую мы видим только мрак, недоступный ни волн<е> свет<а>, ни сознанию. И всякий свет состоит из луча мрака, в этой черной линии или щели кончается наше зрелище, туда вошел мировой актер, скрыв свое многоличие, потому что нет у него подлинного лика.

К. Малевич

1/46

(ЭКЛЕКТИКА)

1.

Современное новое искусство в одной своей часть — живописи — победило плоскость, т.е. двухмерность как метод выражения, и перешло от иллюзорного и трехмерного отношения объема к двухмерной плоскости пространства, к новому методу связывания объемов, их отношений в реальном пространстве (кубистический метод работы во времени). Живопись достигла своего живописного перигелия. На повороте к афелию произошло то, что принято считать кризисом, произошло раздвоение живописной звезды: одно ядро стало двигаться к своему афелию, другое пошло по другому новому пути. Поэтому первое живописное ядро, совершая свой обратный путь, в своей дороге встречало знакомые станции, и образы их вновь возникли в сознании и стали вырисовываться в холстах; в другом живописном движении был только пустынный путь — ни предметов, ни образов не возникло, путь был пуст. В этом движении, наоборот, исчезали постепенно и те предметы и образы, которые остались в сознании при раздвоении. Все исчезло, и не осталось ни одного элемента, напоминающего предметы или их образы. В этом пустынно́м пути искусство растеряло все то, что было занесено в него метеоритной предметной пыл<ью>.

Итак, в своем пути левое ядро растворило все в нем существующие предметы и образы на элементы, из которых возникали новые формы, слагавшиеся по закону искусства как такового. Логика этого движения развилась так: живописное сознание, раздвоенное на два ядра, правое и левое, сохранило в себе одно и то же отношение передачи действительного мира явлений. Это устремление в левом ядре пришло к тому, что полную реальность передачи предмета можно достигнуть только тогда, когда предмет выявляется во времени, через посредство которого предмет становится разложенным на составные элементы, фрагменты и т.д. Знание всей совокупности этих элементов дадут сумму, т.е. кубистическую реальность предмета. Эта точка зрения дала возможность живописцу найти в развернутом во времени <изображении> стороны́, которые не были известны для восприятия явления в трехмерном ви́дении.

При исследовании этого момента обнаружилось, что первоначальная идея передачи полной кубатуры предмета подразумевала не предмет как таковой, а рассматривала исключительно емкость живописного в нем содержания, которое и формировалось по закону живописного ощущения контрастов элементов и их сопоставлений, <т.е. воздействия одной> стороны на другую, а следовательно, не было суммы кубической, была незыблемая одна цифра, т.е. одна сторона, один фасад, но не три фасада; три отношения, три временны́х состояния не могли создать формулу отношений одной, другой и третьей стороны.

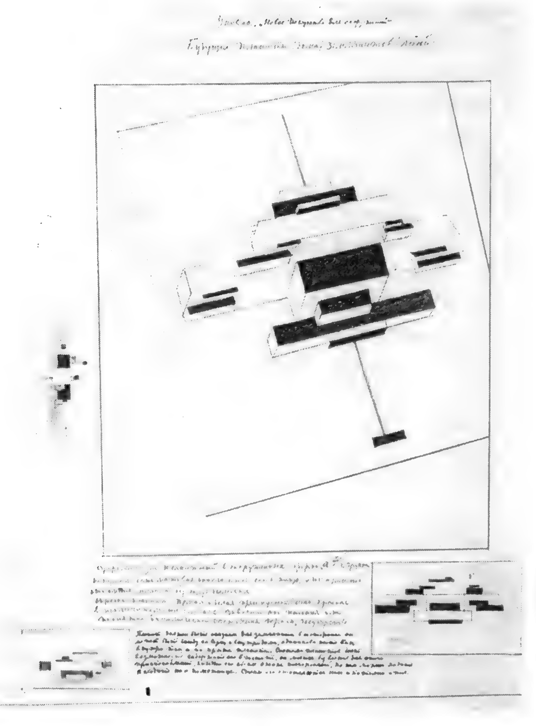
Архитектурные здания не ушли дальше дву<х>мерной плоскости живописи. Архитектор хотя и знает, что дом имеет пять сторон, но все же видит только один фасад, на котором и устанавливает свою художественную сторону, не связуя тех прямых и кривых <сторон>, которые находятся по бокам и <на> затылке; дом имеет только одну сторону лицевую — фасад, он не соотносит<ся>, не соразмеряет<ся> в кубистических художественных отношениях, фасад сам по себе красавец, и ему нет дела до спины или бок<ов>, — там помойка; это одномерное академическое, но не кубистическое смотрение. Архитектура за все свое существование узнала только одну цифру — фасад. Рассматриваем здания так, как и людей, и знаем, что у них есть затылок, спина, т.е. все остальные фасады, но не знаем их все соответствия и взаимоотношения, мы видим одну точку фасада, одно лицо и заняты рассматриванием их. Сознание таковых живописцев плоско, как и архитекторов, т.е. <это> академическое, одноциферное, одностороннее смотрение.

Лозунг “новое искусство” для объемных сооружений, т.е. кубических фасадных отношений, является результатом победы четвертого измерения явления в движении над плоскостью — двухмерным сознанием, где мы вынуждены были учить таблицу живописного умножения для простого и сложнокубистического формулирования тела в его кубичном реализме. Мы уже видим и знаем все элементы предмета, всех его сторон и строим их взаимоотношения на основе кубистической живописной математики, т.е. отношений, делая объемный кубический фасад в целом; это новая форма архитектуры и новая живопись, в этом есть отличие нового искусства от старого, это и есть формы нового быта. Вот почему странно слушать развязные речи, осуждающие новое искусство, будто бы оно не отражает быта.

Изобразительное академическое живописное и архитектурное искусство знало какую хочешь машину, по которой высчитывало нагрузку материала, и знало историю искусства, но не знало математики искусства как такового, не знало потому и искусства кубического, <а> также и его идеологии. Живописные

массы, находящиеся в<о всех> явлениях, новым кубическим искусством обращены в IV стадию его культуры, в пространственную организацию как сумму кубического соотношения прямых и кривых, в кубатурное произведение, — ее <культуры> высшие живописно-математические исчисления элементов во времени. Полученное таким образом произведение как куб фасадных отношений и будет в действительности тот конструктивный материал, та сумма, из которой можно развивать кубо-фасадное, кубатурное сооружение, вселикое здание как произведение произведений.

Таковые произведения получаются из неизбежного процесса движения тела и вместе с ним нашего живописного сознания, вскрывающего новые элементы и причины явлений перед нашим зрением, из чего мы получаем законы, по которым оформляем свое сознание; и само явление оформляется осознанием его построения — одномерным, двухмерным и трехмерным.



К.Малевич. Будущие планиты (дома) землянитов (людей). 1924

Вскрыванием новых живописных законов, как и оформлением в пространстве их отношений <в> нашей современности, мы создаем новое здание, т.е. тот <новый> куб как сумму осознания современных нам обстоятельств бытия; создаем новую атмосферу, новую силу, новый материал, из которого и состоит само здание. У нас здания этого нового реализма еще не было, не было даже и художественно выявлено ни одно архитектурное сооружение в смысле его кубического художественного вселикого отношения. И несмотря на это, все же первые пионеры и мы находимся на грани завершения эпохи — ее кубического оформления.

Это осознавание новых произведений, принесенное новой кубической живописной реальностью, должно сейчас же размножаться и заполнять собой

всю плоскость жизни, превращая ее в кубическую формулу (форму), <должно> освободить сознание и пространство от старых отношений для современного кубического выявления; освободить это нужно уже потому, что найденная новая сумма произведения уже меняет существующую форму отношения и, следовательно, требует либо реконструкции (при условии финансового бессилия), <либо> конструкции (при условии нормального состояния финансов), что и будет изменять всю форму.

Здание разваливается уже в нашем сознании при условии появления нового элемента, как изменяется сумма при прибавлении новой цифры. Допустить это изменение в виде пристройки — следовательно, допустить эклектику времен. Наша архитектура целиком эклектична, так как в ее времени современной эпохи существует масса разных времен прошлого, каждая сторона здания выражает новое время по форме, но эта разница не объединена фасадом, и ее элемент находится в совершенно разрозненном по времени состоянии, от чего нужно избавиться <архитектурному> кубизму, в особенности от всякого смешения исторически временны́х отношений, смешива<ющих> XIV век с XX.

Утверждая единую современную форму или систему на плоскости современного дня, мы отбрасываем присосавшиеся всевозможные части умирающих систем исторического прошлого в понимании его как одномерного, двухмерного, трехмерного осознавания; суммируя теперь явление во времени в одно целое, мы имеем кубическую, новую реальность, выключив отсюда все предыдущие измерения как формы, потерявшую свою меру для современной жизни. Отсюда <мы> никоим образом не можем препятствовать новому искусству как новому методу восприятия, ставш<ему> впереди других, а наступающий новый реализм жизни ясно говорит, что все еще <далеко> не <за>кончено, еще нет кубатурного реализма, к которому мы идем через методы харчевые и религиозные и приходим <к> кубизм<у> только в живописи.

Кубизма не поняли на его родине и уклонились от этого завершения потому, что сами изобретатели его были по существу живописцы, <а живописи> в целом в кубизме нельзя найти, и это послужило отходом от него назад к живописи по старым следам.

Кубизм, можно сказать, есть историческое завершение в смысле освобождения живописи от предмета, после чего она достигла живописной культуры, доводя<щей> в первых своих стадиях живописный материал до предела, отбросив<шей> весь политический сюжет, быт и портрет как чуждый материал, который может культивироваться только в своей специ<фике>. Живопись в кубизме

получила исчерпывающую реализацию беспредметных живописных и конструктивных строений, подобно коммунизму — завершающему материальный, харчевой путь жизнеустроительства, достигая харчевой кубатуры — это экономический харчевой куб, построенный из материалов не живописных. Кубизм освободил живописца от любви к старому и <дал ему> неудержимость <стремления> к новому движению. Устремление же живописца к старому прошлому разрывается с современностью различием времени форм и создает последним эклектику, ибо в любви живет старое, а новое в ненависти; новое если стоит, то благодаря своей силе и ненависти, отсюда эклектическое смешение форм в жизни, любви и ненависти.

Эклектизм всюду, в сознании живописца, в его холстах, в музыке, в театре, в поэзии, во всем труде — всюду есть помеси, всюду веками, как ракушками, инкрустируется современность, одна вещь из множества других вещей исторического времени. В данный момент социалистического устроительства новыми формами соотношений харчевого удобства жизни <все еще> существует антикварий в области искусств, заполняет современную социалистическую площадь в форме обелисков, портретов, саркофагов, парфенонов, стадионов, <со статуями, представляющими> метание дисков, копьев, борьб<у> <а>тлет<ов>.

Это два мира, разных по времени в политическом соотношении, а в искусстве <это тоже два мира: первое поколение,> воскресающие из могил Периклова времени трупы, омоложенные пионерами, возводят античную архитектуру, и второе поколение, современное времени, — шофер, летчик, <строит> новые взаимоотношения воздушного пространства и земли. Телеграфист, машинист, радиолюди — им соответствуют кубист, футурист.

Начало освобождения живописи от разновременного эклектизма было положено в кубизме, в нем начинается разрушение эклектического живописного строя соединения времени разных эпох; но может показаться, что в первой и <во> второй стадии <кубизма> куби<сти>ческое полотно представляет целый ряд элементов разновременности вещей и тем самым обнаружи<вает> эклектизм. Это неверно. Эта разновременность реконструктивным моментом кубизма трехмерной культуры <в соответствии с> новыми соотношениями четвертого измерения формулируется как единое время.

Этот вид искусства свалился на общество как бы неожиданно. Неожиданность явления поразила общество тем, что в этом явлении не было никаких признаков тех предметов, на которых базировалось не кубистическое искусство, т.е. народническое (передвижников), религиозное и социалистическое. Общест-

во <еще> не успело своевременно изжить трехмерную реальность, в другом случае изжить национальность, старый харчевой строй, как появилась новая четырехмерная формула живописи, новый строй живописи <как> живописный, <т>ак <и> новый харчевой строй. Живопись изжила формулировку искусством религиозных и политических явлений, <а> общество долгим своим перевариванием тормозит развитие новых формул в жизни, оно строго воспрещает засыпать следы прошедшего, сравнять всё в площадь и на ней построить новую форму; оно не замечает того, что в кубически выявленной форме есть и трехмерный его поворот, и одно-, и двухмерное состояние — его пугает полнота, сложная сумма тела, помноженного на время, многозначимость. А ведь в действительности двуколка не что иное, как след <предшественницы,> коляски, а последняя — аэроплана, <в аэроплане> та же идея, <что и в двуколке>, развивавшаяся в многозначность. Двуколка получила кубатурный вид.

Ядро жизни освобождается из прошлой вещи, которая становится трупом. Этот труп становится грузом прошлого, который тянется на буксире современности. Это указывает, что новые изобретения идут быстрее, нежели изживание старого. Изобретателю скорее можно найти новую форму, нежели обществу ее изжить. В этом весь тормоз, укорачивание жизни. Тридцать лет жи<ть> в одном доме или быть на одном месте — значит совершенно не жить. Общество, как удав, переваривающий пищу неделями, теряет много хороших блюд, ибо за это время есть уже новые изобретения. Среди моторов до сих пор путается движение на ослах, лошадях, — благодаря тому, что любовь к старым предметам и привычка к ним тормозят все <на> ново<м> пути; да, вы скажете, что если бы были у нас средства, то все бы ездили на автомобилях, — но всеобщий труд дает эти средства, а привычка к старому отношению к труду мешает развить новый порядок труда. То же <происходит> и в искусстве.

От этой любви к старому зависит и все производство новых форм, поскольку он<о> их усвоит, но последнее очень трудно ему удается, и новые формы стоят, в них не отливают новую жизнь, нет потребителя. Говорят, ее не понимают массы — <это> неверно, сами <говорящие> глухи и слепы и <потому> уверяют, что и все другие тоже слепы и глухи, в беспонимании находятся, нужно <-де> им дать то, что они понимают, “я их хорошо знаю”. Да, непонимающие есть, и для них есть средство. Для того, чтобы правильно понять закон, издается декрет, <следовательно,> нужно издать и живописный декрет, и <тогда законы нового искусства> станут понимать те, которые не понимают.

Итак, любят все старое и без декрета, оно декретовано раньше, а для нового нужна новая декретизация, этого требует логика времени Искусства.

Футуризм сказал — “плюйте на алтарь”, чтобы освободиться от влюбленности в прошлое или даже настоящее, раз оно сделано, и воспел движение и музыку шумов, ибо в нем, в движении, <футуризм> видит залог свободы, освобождение от эклектики. Он полагал, что в оплеванной святыне не горит святыня и, утеряв святыню, человек пойдет искать новую святыню.

Социализм вместе с футуризмом плюет в старые харчевые системы, но, однако, весь труд вместо своей творческой сегодняшней производственной деятельности штампует старые, вчерашние предметы, следы прошлого; поэты пишут романы и нытье о прошлом либо новое вгоняют в форму прошлого, ибо на них есть нытик-потребитель. Ясно, что потребителя нового <искусства> нет, оно <ведь> не обратилось в нытье.

Форма изобразительная стала другая; и в искусстве, и в науке, и в технике действительность в движении меняет себя, оставляет и новые следы, в ней отливаются и новые изобретения законов новой формации все той же действительности, той же натуры. Новое искусство есть обогащенное в движении тело, из которого является дубликатное искусство как следствие движения нового тела. Искусство только обогатило себя новыми восприятиями того же портрета явлений и стало новым, но потребитель не привык натуру видеть таковой, с новыми прибавочными элементами, изменивши<ми> явление, поэтому старый потребитель всегда забаллотировывал новое искусство (не понимая, что желуди падают с одного и того же дуба), ибо оно изображает натуру не в той плоскости, в которой он видел вчера. Ему странно видеть, что у человека есть кроме лица еще спина, затылок, что это есть отношения, что <эти> отношения, помноженные друг на друга, составляют новую живописную сумму (новое произведение), но не сумму глаз, рук, ног, волос, что в натуре не один фасад, но множество их, что он не только должен их видеть, но и должен знать, ибо знание и ви́дение дополняют видимое и помогают оформить, закончить все стороны явления во всех их соотношениях. Осознавание <старым потребителем> нового объема, новой полноты портрета для его плоскостного вчерашнего смотрения кажется диким, — “как так, чтобы у человека было три, четыре лица”; он говорит, что это утопия или абстракция, не видит ничего конкретного, думает, что лицо только в том месте, где усы, глаза и нос. Фасад архитектурный <, считает, он,> только там, где размалеваны двери на улицу, а двери на затылке это не фасад. Прибавочный элемент ему странен, и он видит в нем призрак разложения вещи. Дважды пять — десять, десять и будет для него разложением.

Египтянин в глубоком прошлом сказал бы, что у куба есть только одна сторона, а все дорисованные пять его сторон есть живописный вымысел и раз-

ложение целого, извращение, абстракция. Наша современность уже трехмерного восприятия куба, т.е. ви́дения трех его живописных сторон, казалась бы ему дикой, как диким кажется сегодня зрителю кубистическое восприятие куба в кубизме, т.е. его четырехмерной шестиплоскостной видимости во времени. Современность наша сочувственно и радостно относится к тому делу, которое возвращается к попытке что-либо возродить, быть похожим на прошлое. Они бы <, наши современники,> приветствовали кубиста, который перешел бы к Энгру или Рембрандту, как и египтянин приветствовал бы возвращ<ение> к дву<х>мерной плоскости художник<а> <с> трехмерн<ым> восприятие<м> вещей, <возвращение> к носу, правильно торчащему среди глаз. И от этого возвращения ясно, что возникают все призраки вчерашнего, как бы от них не отграничивались; пара глаз и нос, торчащий посредине, будут доказательством, что все прибавочные элементы будущего строя удаляются, возникает позавчерашний день, возникает милое личико, кусок голого, понятного для всех граждан мяса <слв. нрзб.>, в духе Рембрандта–Рубенса или Энгра; <этим> видом мяса <слв. нрзб.> заслоняет<ся> строй живописи и вылазят наружу мышцы и мускулы.

Но такое отношение есть не только в области искусства изобразительного, но в жизни экономических материальных строений. В этой области идут тем же черепашьим шагом по пути одного, двух- и трехмерного реализма. Общество тоже не узнает того экономического порядка или строя, который ему показан современностью в кубической его реальности. Уничтожить свободную торговлю есть уничтожение прошлого портрета экономического строя и обмена труда, это только трехмерный реализм (академическое зрение), и как только новая экономическая политика утвердилась, то и общество потребителей возрадовалось и сказало: “Наконец-то утопия и абстракция нового экономического строя побеждена здоровым изобразительством свободной торговли. Здесь видно, что это — приказчик, здесь хозяин, тут покупатель, а в новом ничего не поймешь, где приказчик, где покупатель, а написано под этой картиной — “Госторг”. Наконец, приветствуем искусство всей революционной прессой, оно возвращается к Энгру, Рембрандту, к здоровому Тургеневу, передвижничеству”. Обозреватель стал видеть и глаза, и ноги, и руки, <стал> даже чувствовать эротическую сторону в ритмических движениях босоножек[1]; все узнали дедов, прадедов, которые как живые стали выходить из гробниц архитектуры Новгородско-русских кладбищ, Мавзола и греческо-римских, <и> стали, конечно, в угоду Революции заводить свои порядки античные, но, чтобы быть революционными, лягнули разок для виду классиков, а сами <за>стыли в ожидании, что революция станет Афродитой, а весь социализм — Астартой.

Отсюда был крик, первый на небольшое расстояние <до>воскресших в искусстве: назад к Тургеневу, к здоровому передвижничеству; и стал свет для мертвых, и Запад и мы восторженно кричим <им> “ура”. Более чуткий Пикассо стал первый входить в катакомбу, иногда показываясь наружу в образе кубизма. В этом крике чувствовалось как бы новая политика в Изобразительном Искусстве, но на сей раз на Западе было предложение отойти от четырехмерного восприятия явлений <назад> к трехмерному изображению, понятному для масс, ибо массы потеряли из виду все цифры, в алгебраических знаках ни черта не понимают и вычислить ничего не могут, чересчур все беспредметно стало. Нужно делать понятное для масс, а в особенности для революции, и писать советские натюрморты, и считать до десяти, все формулы не должны превышать количества пальцев на руках и ногах, ибо что больше, то непонятно, да и по чем<у> считать, <если будет> больше признаков <, чем> пальцев. Всякое непонятное есть явный вред и дурман, абстракция, ненужность. Начинайте от пласта Ренессанса, начнем от печки до Тургенева, Островского и обратно; нужно <лишь,> чтобы пространственное их расстояние не выходило из поля зрения масс, т.е. чтобы Тургенев, Ренессанс, Рембрандт не выскочили из поля зрения, а то выйдет опять скандал.

Поэтому одни художники стали на виду этих пространственных живописных расстояний, а другие пошли “углублять левое Искусство” в производство понятных и “нужных вещей”, объявили войну абстракционерам — “ненужникам”, оставаясь сами целесообразниками — “нужниками”. И в новом искусстве в одной его части представители его обнаружили это “нужное” движение и стали “пока стремиться” дать массе понятные, нужные вещи, создали конструктивизм с целью построить утилитарные <вещи> у нас, <а> на живописном Западе в лице Пикассо нужный живописный эстетизм.

Но попробую оправдать их тем, что западные, как <и> восточные живописцы, по существу, не могут идти дальше, чем живопись, что точка зрения живописных искусств, возможно, строится на любви к тяготению, к афелию, т.е. совершает свой законный традиционный живописный путь, из которого оно <искусство> не может выйти, в этом его сущность, предельная точка живописного движения от Рембрандта до Сезанна и обратно. Конечно, это все возможно, можно любить и персиянку, <и> китаянку, и египтянку в их живописном и натуральном изображении, но приходится считаться и с другими явлениями новой фазы логики искусства, которое вышло из орбиты Рембрандт–Сезанн, Афродита и Магдалина, <и> в ядре нового осознания оно образовало двойную звезду. <Как> Эдисон не может возвратиться к первобытной технике изображения, так и новое искусство не может прийти к Рубенсу, Рембрандту и Сезанну.

Наука — текучая вещь, отсюда разрыв эстетического искусства с техникой и наукой; так по крайней мере было в старом искусстве. Новое положение искусства другое, оно может быть и разорвано с техникой, может составлять с ней двойную звезду, но со своей логикой движения, со своей математикой, со своим разумом или безумием. Но, став на новую точку зрения, <новое искусство> не может вернуться к прошлому, понятному, <возвратиться> в Периклово созвездие; придется массам все же разбираться в нем, как астроному с новым явлением в астрономическом пространстве, и учиться оперировать более сложными числами, нежели число пальцев на руках и ногах.

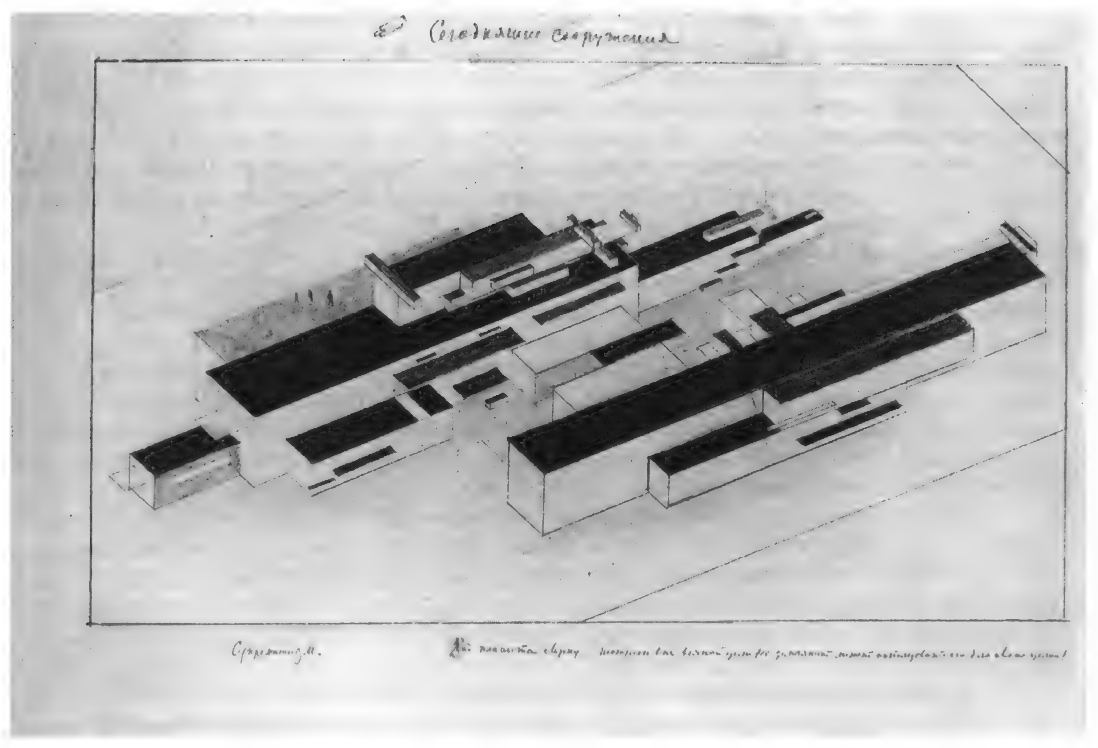
Если утверждается новая экономическая политика для торгового гостиного двора как понятная форма прошлого — для масс, конечно, — она должна быть утверждена <и> в области искусств и для высших художественных школ: в них нужно создать здоровое, ясное, понятное для зрения и слуха изобразительное искусство. Эти меры есть известные отношения к окружающим обстоятельствам, которые радо видеть общество, для которого неясно новое явление; <однако необходима другая> мера, <которая> является техническим средством для проведения в жизни все же не частной торговли, но трехмерного изобразительного искусства и четырехмерного; <и> не трехплоскостного, а шести; <и> не полукубатуры, а кубатуры — в этом новый реализм времени.

От этих двух отношений зависит весь строй и форма здания сегодняшнего содержания, от <этого> зависит и постановка труда; отсюда создается и пробка ушная, и бельмо на зрении, которые забивают выход новым формам; отсюда укрепляется и эклектическая форма, и старый потребитель держит в руках старого и нового производителя; от <этого> зависит и форма эклектического труда и <труда>, очищенного от всяких смешений со вчерашним. Правильное отношение к сегодняшнему освобождает труд от прошлого и обращает его к производству современных форм, дает возможность немедленного размножения сегодняшнего изобретения не только в технике, но и во всех искусствах новых осознаваний, а последнее движет жизнь быстрее вчерашних <изобретений> и расширяет сознание. Освобождение сегодняшней вещи от вчерашнего родства делает ее новой, не эклектической. Скинуть вчерашние дни — значит очистить плоскость жизни от эклектики; следовательно, нужно обеспредметить сознание от соединения в одной вещи нескольких стадий развития ее в прошлом, доказав не конкретность, а абстрактность прошлого в сегодняшнем, доказать вчерашний недомысел.

Эклектика — злейший враг изобретателя новых форм, это есть сухие ветви, которые мешают расти дереву. Давно должно быть массовое автомо-

бильное движение на улицах городов, и планы <городов должны быть> новые, связанные с новой энергией новой архитектуры, <с> новы<ми> форм<ами> для слуха и зрения, <с новыми формами> воздушного строительства. Улицы должны быть очищены от возов, колясок, лошадей, ослов; также зрение должно быть очищено от изобразительного искусства прошлого осознания явлений, тоже ухо от звуковых строений, иначе <люди> обречены на неслышание и невидение, их организм не развивается нормально среди изжитых эклектических форм, еще живущих в нашем кубатурном времени нового передвижения тела, слуха и зрения.

Но не успело общество разлюбить коляску, как изобретатель бросил в пространство новый план — аэроплан, цеппелин. Общество не успело насла-



К.Малевич. Сегодняшние сооружения. 1924

диться изображением Венер, предметами Ампира, Ренессанса, русского стиля и т.д., как изобретатель в искусстве дал новый толчок в спину застывшему обывателю новой реальностью. Изобретатель победил автомобиль аэропланом, а живописец бросил <в жизнь> новые формы искусства, увидел новые обстоятельства, новое осознавание натуры, новые подходы к изучению обстоятельств.

Автомобиль уже эклектичен, как эклектично трехмерное изобразительное искусство, ибо есть аэроплан, нивелятор всего строя, он автоматически уже не нужен, как не нужен изображенный осел в картине, как <не нужен> современности врубелевский Пан, богатыри Васнецова, Казанский вокзал в Москве. Побеждено и почтовое сообщение, телефон и телеграф — радием <радио>. Паутина проволок телефона и телеграфа давно должна быть выметена из городов, как паутина из домов, а почтамты уничтожены, как гнезда пауков.

Новый смысл жизни заводов и фабрик и смысл их труда заключается в преуспевании и размножении новых форм для массового потребителя, с ним должно быть связано и искусство; новые формы <искусства должны быть выработаны> в изобретательской академии, в исследовательских научных институтах, тогда будет революционный труд и революционное искусство, которое не изображает ни ослов, ни автомобилей на плоскости своих картин — это уже археологическая принадлежность, ей принадлежат следы культуры, но не культура.

Для чего нужны новые формы в пространстве — да для того, чтобы в них отливалось новое мироздание, а не археологическое ископаемое. Работать на заводе вчерашние формы или изображать натурщицу в высшей художественной школе при свете Рембрандта или Маркса <так!> — значит утверждать реакцию, значит мешать новым источникам динамической жизни, <значит> дать ископаемому место, остановить мысль, остановить путь анализа, путь углублений, путь изучений, — это все равно, что мешать движению автомобилей — лошадьми, возами, ослами, — это все равно, <как> если бы инвалиды запрудили всю улицу для моторов, а вчерашний день — инвалид, мы видим все его недоразумения, недоумевания (не-до-уметь новое).

Нет спасения этой реакционной проблеме и в небоскребах, это те же инвалиды в пятьдесят или двести этажей, мешающие спуску воздушных планитов к земле. Изобретатель меняет сознание каждый день, его изобретения уводят из прошлого в сегодняшний день, так как из улья небоскреба он поднялся туда, куда не подняться <ни> небоскребу, ни Вавилонской башне, ибо они есть инвалиды прошлого времени.

Изобретатель есть движение, изобретать — значит двигаться, но отсталое общество не понимает полезности этого движения, отсылает его к будуще-

му, говоря: “Нам неохота двигаться дальше, мы довольны вчерашним, не беспокой нас, ритм твоего движения ничего нам не говорит; там, в будущем, тебя полюбят и поймут, ты для нас абстрактен, а изображения твои в искусстве непонятны для масс. Движение твое головокружительно, твой аэроплан неестествен для нашего организма, искусство же новое не умно для нас, наш ум укладывается в коляску или Тургенева. Новое искусство мы не знаем, куда приспособить — на нос или на хвост, нюхать или слушать, мы никогда не видели, чтобы было искусство движения — футуризм”.

Отсюда футуризм назвал себя — будущим изобразительным искусством, его <и> отослали к будущим <поколениям>. Поэтому и нет его в высших художественных школах, ибо будущей школы изобразительной еще нет ни для зрения, ни для слуха, а перед ухом уже звучат огромные пласты волнующихся металлических шумов, которых не слышат. Движение или изобретатель, как и все школы и все на земле, освобождается от вчерашнего своего состояния в пути движения; также и высшие художественные школы <должны освободиться> от прошлого своего состояния. Наши высшие художественные школы — “школы движения”, таков материал современности; заводы и фабрики дубликатного искусства должны признать футуризм как метод движения, как единственный метод усвоения и материала конструкции в связи с его движением.

Освобождать вещи от вчерашнего их родства — задача труда и искусства. Энергию сегодняшнюю нельзя втиснуть во вчерашнюю вещь, нельзя к коляске прицепить мотор, надо ее изменить, а тот, кто хочет видеть сегодняшние вещи, должен быть свободным от них, т.е. беспредметным. Утверждать вчерашние формы значит носить грим или маску, не показывая своего лица, жить одной плоскостью своего сознания, быть актером, который никогда не видит своего лица, ибо он представляет, изображает лицо <либо> прошлого, либо будуще<го>. Над новатором всегда стоит <нависает?> застывший в маске вчерашний день, представляя собой цензора, напял<ившего> на себя ордена понятных, конкретных законов на право существования сегодняшним днем. Пользуясь этими орденами, на каждое новое событие <цензор> сейчас же надевает маску вчерашнего дня, чтобы оно было похоже на <этот вчерашний день>; поэтому всякий закон уже есть маска для всякого нового явления; закон или цепное распоряжение <– это> одно и то же (непонятое движение закона законов). Движение есть проводник к новым оформлениям, а каждый закон не терпит этого, ибо движение есть средство вскрывания новых законов обстоятельств, а следовательно, и новое осознавание — оно потому должно стать проводником нашего сознания, чтобы везде увеличить его; поэтому футуризм и кубизм и вообще но-

вое искусство должны стать <предметом изучения> в высших художественных школах как новое изобразительное искусство новых обстоятельств — в них движение законов.

Став во главе всего этого, новаторы очистят школы от эклектики, разделив все на специальные отделения форм изобразительных и <на> теоретические аудитории; а изобразительная плоскость, плоскость зрения, освободится от понятного изображения и станет формою пространственных сооружений, т.е. перейдет к новому изображению действительно существующего времени в кубической реальности. Новаторы всех искусств расправят планы улиц городов от эклектического сращения, а здания от разных стилей, освободят новые системы от старых вещей, они приведут город к новой кубатурной целостной фасадности, к звуковой и зрительной форме.

Трудно обратить эклектический труд на дело сегодняшних изобретений, а трудно потому, что все экономические вопросы, как и эстетические, равны в своем вчерашнем монументализме, а монументализм есть такое строение, в котором вчерашний день хочет закрепить себя навсегда, все для него контрреволюционно и сегодня, и завтра (статический закон). Монументализм есть противостояние движению завтрашнего, т.е. искусств<у> движения законов, в котором усматривает жизнь футуризм; вот почему футуризм воспевает движение и зовет к музыке шумов, ибо в нем движется музыкальный материал, из которого возникает новая музыкальная культура. В новом искусстве нет, следовательно, привычек и любви к старому, все текуче, все в движении и все изменно, поэтому в новом строе искусства нет монументализма.

Борьба со статикой есть залог своевременных смен вещей до времени, и потому новым искусством объявлена борьба — оно хочет сменить старые формы, и старый быт, и старое изобразительство; и <снова> объявлена новым искусством <война> вчерашней форме, эстетике и “незыблемой” античной красоте. Вот почему супрематизм еще в 1913 году на подмостках театра Луна-парка своей постановкой “Победа над Солнцем” объявил беспредметность, чтобы очистить сознание и течение жизни искусства от прошлых формоотношений; если нам нужно старое, то пусть оно лежит в археологической кладовке, значение его для современности может быть только тогда, когда в его старом строе остался элемент, принадлежащий моей современности, который я возьму как современный элемент, присоединю его к своему.

Супрематизм объявил борьбу эклектическому ходу вещей, и <я> убежден, что жизнь очистится от эклектического сознания тогда, когда оно будет беспредметно, — отсюда беспредметность можно рассматривать как революционное яв-

ление в искусстве. Привычка к известному экономическому порядку разных систем тоже эклектизм, мешающий утвердить новый ординарный порядок отношений, а привычка и любовь эстетическая к известным формам затрудняет установление новых. Победа над экономическими привычками означает отказ от прошлого, т.е. обеспредмечивает сознание. Победа над старой формой эстетики гарантирует в беспредметности создание новых форм. Эклектизм излечивается принятием плана сегодняшнего дня. По отношению <к> аэроплан<у>, автомобил<ю> или моторны<м> систем<ам устаревшими> будут воз, тачка, соха, лошадь; все вчерашние потребители и производители, все натуральное хозяйство, кустарный промысел, ручное писание художественных портретов, пейзажей, постройка городов по спирали, кривой, постройка многоэтажных зданий, установление столбов для телефонов, телеграфов, фонарей, постройка памятников, всяких шпилей, триумфальных ворот, заводски<х> труб, зданий в античных формах — все это будет эклектическое занятие, а труд, воспроизводящий их, — реакционным.

Воздушные планиты укажут землянитам новый план город<ов> и новую форму жилищам, в них слышны звучные шумы будущей музыки, это новые голоса и новый хор планитов (аэропланов). В соответствии с ними должно все планироваться и связываться, жилища землянита должны быть связаны своим движением как в воздухе, так и на земле одинаковым планом. Вот почему новые искусства, а в частности супрематизм, теперь предлагают инженерам, техникам, архитекторам первые свои беспредметные супрематические планиты как форму для совместной разработки и ищут союзника в лице сегодняшнего времени для борьбы со старою формою архитектуры античных сооружений, <с> античным искусством как <с> форм<ами>, не соответствующи<ми нашему> времени, нашему сегодняшнему пластическому сооружению воздуха и земли.

2.

Христиане победили язычников, обратили их храмы в христианские и поставили на место их богов богов своих, поставили свое осознавание беспредметного мира, т.е. такого обстоятельства, которое не имеет ни чинов, <ни> классов, <ни> стульев, <ни> домов, <ни> машин, <ни> памятников, ни святых, ни грешников, ни светлого, ни темного, ни горячего, ни холодного, ни смерти, ни жизни; по образу языческих храмов построили церковь. Если отсюда форма языческого храма оказалась соответствующей новому содержанию, то очевидно, это новое содержание не отошло далеко от <старого> здания, а, следова-

тельно, в его содержание не поступило прибавочного элемента, нарушающе<го> его старое содержание.

Христианство в одной своей части, признав античную форму, очевидно, нашло возможным оформить <ею> свое новое содержание. Это было две тысячи лет тому назад, но и современная нам жизнь настаивает на утверждении себя в античном здании (в крайнем случае Ренессанса). Усилия архитекторов создать новые города, вернее, новому содержанию подсунуть античные футляры, указывает, что современность не прочь поселиться в них, и если она не может сейчас переселиться в античное жилище, то просто потому, что у нее не хватает средств для переезда. Во всяком случае, современность приветствует всякие возрождения античного типа. Античные хирурги, <то есть> архитекторы, то и дело подсовывают <формы> античного типа новой динамической жизни и <ими> хо<тят> оживить последн<юю>; если последнее содержание социализма, коммунизм, в эстетической своей части найдет возможным и подходящим античный треугольник для своего оформления, а для античного возрождения построит Волховстрой (Волховстрой: электродинамический центр РСФСР на реке Волхове), то при<де>тся признать, что античный треугольник есть вечное место, и гнездо, и трибуна, в котором оформляется всякое содержание — буде-то языческое, христианское, коммунистическое. Все храмы христианские могут быть переименованы в <храмы> имен<и> коммунистических вождей, а на место крестов <могут быть> поставлены крестообразно сложенные серп и молот как новый символ (тернистой) трудовой партии*.

Имена христианские — имена языческие, они только перешли в новую степень развития технической стороны христианского мировоззрения. Коммунисты носят те же имена христиан, оформляют себя ими, а если содержание коммунизма другое, то и имена, и форма здания должны быть другие, так как новое содержание делает и новый футляр для себя.

Если христианский Владимир нашел возможным встать на место Перуна, то он только встал как заместитель последнего, чтобы продолжать развивать его языческую неосведомленность в более совершенный вид осведомленности. Круг познания истины или сведений у Перуна был скуден, с точки зрения Владимира, — представления у Перуна о мироздании были скудны. Он сам себя считал богом грома, тогда как последнее явление, с точки зрения Владимира, находилось не в его власти, а во власти единого Бога всего мироздания. Содержание Владимира казалось совершеннее в истине, отчего произошла война между двумя

* Со следами не терниев, а мозолей.

представлениями, между Перуном и св. Владимиром. Победителем остался Владимир, доказавший, что существует единый Бог и его пророки и святые и что нет больше других богов, о которых говорят "темному народу" жрецы и волхвы, есть только единый Бог, в Троице существующий. Согласно этому мировоззрению, создались и звукострой музыки, <и> изобразительное искусство, и часть науки.

Так наступила новая система божеского управления мирозданием со всеми святыми и пророками. В религиозном духовном пути наступил тройственный образ правления Вселенной и новый строй на земле. Храмами языческих богов овладели христиане и внесли туда новый свет, осветили <им храмы>, и все язычники увидели, что в новом свете или при новом освещении мироздания действительно обнаружен единый Бог, в Троице сущий, с ангелами и святыми (человек все может видеть, на то и свет, и просвещение), и нет при нем никаких других богов, ни Перуна, ни Ярил<ы>, ни Марса, ни Юпитера, ни Аполлона, ни Венеры — все они исчезли, ибо были как предрассудок и неосведомленность "темных масс", <и> остались они только как ценности в искусстве, велик<о>м искусств<е> изображения несуществующего мироздания. Из этого несуществующего мира богов искусство создало реальные ценности и, стало быть, дало возможность реализоваться предрассудкам — оно перешло из небытия в бытие и быт.

Если, таким образом, и коммунистическая современность считает, что значение античного искусства огромно, то, конечно, новые города как новое содержание коммун должны оформляться по образцам античным и освещать их новым светом более сильным, в котором бы христиане увидели, что не существует никаких <других ни> богов, ни святых, ни пророков, как только революционные вожди, воюющие за безбожный образ правления природою и за восстановление внеклассового царства, т.е. беспредметного. Но, с другой стороны, если современностью принимается античная форма, то, очевидно, должны быть приняты и античные боги, античные игры, античные колизеи, античные трибуны, античные праздники, сборы винограда, Бахус плодородия, а все современные достижения, оформляющие жизнь аэропланами, радием <радио>, электрификацией, будут не соответствовать античной ориентации, это так себе — техническая необходимость, не суть главная вещь.

Но если же обнаружены новые обстоятельства, создавшие современность, то и техническая ориентация должна быть другая; если нет новых обстоятельств, то вся техническая изобразительная часть не увеличится, не расширится новыми формами и не становится совершеннее прежней; <она лишь> может жить и стоять на том же месте. Наступает тогда монументализм, или столб-

няк, — обелиск, сфинкс, пирамида. Отсюда если изобразительное искусство, скульптура и архитектура ориентируются на антику, литература — на Тургенева, живопись — на Шишкина, Айвазовского, а в музыке — на <столь же> соответствующих лиц, то очевидно, столбняк наступит и во всех художественных школах — изобразительных, музыкальных академи<ях>, они будут только саркофагами, в которых лежат дилетантские мумии, изолированные от современного освещения мироздания — искусством.

3.

В современной культуре существует три места, которые называются <так>: одно место — религиозное, другое — гражданское, харчевое и третье место — эстетическое. В общем, все три места не что иное, как три формы искусства в разных степенях осознавания или изображения миросоздания; с этих трех мест происходит смотрение в мир, т.е. в ничто — в беспредметность. И начинается отсюда творческая работа трех искусств над определением изображения этого ничто, этой беспредметности. В попытках изобразить его усматривается обращение ничто в что — в стул, стол, машину, дерево, воду, железо, сталь, стекло, картину. Последнее все происходит оттого, что мир непонятен; если бы человек понял мир, то и было бы ничего, т.е. никакого понятия о нем не создал.

Мы все время пытаемся определить неизвестное и оформить такое явление в понятном нам “что”, а смысл всего стоит в обратном, что на все “что” восстало “ничто”, “кто был ничем, тот станет всем”, и все “что” обратилось в “ничто” и стало ничем. Ничто восстало не для того, чтобы быть генералом, городовым, царем, бухгалтером, — оно восстало для того, чтобы нисповергнуть это “что”. Неустойчивость определения этого ничто обусловливает смену богов и замену знаний одних ученых, одних святых, мучеников и героев — другими.

Эта замена происходит по трем местам в одинаковом порядке. Если мы стремимся опрокинуть какое-либо из мест, то опрокидываем не место, а знание, на том месте попросту ставим, сменяем одну лампу другой. Устанавливается только новое знание или дознание того, что не дознано вчера, не доизучено, не освещено. Подводится и новый фундамент, более обоснованный дознанием, с более светлым содержанием (под светлым нужно разуметь светлое поле зрения, на котором видны новые формы, не досвеченные вчерашним светом). Из этого видно, что ни одно место смотрения не уничтожается.

Место есть пластинка вечная, на которой проявляется новыми техническими средствами одно и то же бытие. И неспроста говорится: на мест<е> храма святого — построим университет как светлый храм науки, сделаем в нем трибуну <для> новых светлых экранов-ученых. Снимем храм святой, ибо свет его что лампа керосиновая, и поставим на его место электрическую трибуну. С нее будет исходить новый свет и укажет небывалое до сих пор содержание в мироздании. Сменим, сказали христиане, Перуна — поставим на его место новых святых, т.е. более совершенные новые святильники, в храмах их устроим трибуны, т.е. амвоны его имени и его святых. Таким образом, церкви еще могут называться и трибунами, и амвонами разных святых.

Наша современность недалека от христианства. Храм христианский делает трибуны имени своих выдающихся людей, <а> поскольку современность <также> стремится утвердить новой силы свет, т.е. новое современное рассматривание мирозданий, в котором <современность бы> получила новые прибавочные элементы, то очевидно, что должна возникнуть и новая трибуна, т.е. новые проявители новых изучений и объяснений обстоятельств на старом месте. Эти новые изучения и объяснения растут из того же места, <из> одной и той же обсерватории, в которой заменяются технические средства. Они исторически вырастают из смотрения одним и тем же глазом в более совершенные телескопы. Меняются только виды, но сущность дела в одном случае, в другом — вещество, остается неизменным. Таким образом, ни сущность, ни вещество как бы не изменяются, как и три места трех точек смотрения. Такова наша культура, существующая на основе троеточия. Правда, они могут поколебаться, и может создаться одна точка зрения и одна точка смотрения, но если так будет, то все же нельзя утешать себя, что троеточие уничтожено, что два места побеждаются одним местом смотрения. В это место только сойдутся остальные два места и образуют тр<оеточие> как единоточие, так как все три рассматривают с трех мест одно обстоятельство — бытие, а бытие есть по отношению к трем точкам зрения четвертая точка, а по отношению <к> одной точке смотрения — второй <точкой>. Эта четвертая точка, или вторая, — всегда беспредметна; человеческое усилие пытается соединить <ее> с тремя точками, т.е. обратить беспредметность в форму, получить прямоугольник, в чем и наступает распадение троеточия треугольника — <он разрушается> прямоугольником, в чем заключается и корень, и смысл, и источник жизни.

Форма античного треугольника не соответствует сущности коммунистического учения. Эта форма может соответствовать язычеству и христианству, которое имеет сначала впереди себя известную силу (а после имеет ее в цент-

ре), <в> которой христианин или язычник стремится получить благо, но поскольку в христианстве и язычестве существует такая сила, которая называется богом и которую <и христианин, и язычник> не могут принять целиком собой, — постольку эта сила будет вечно большею, и мое равенство с нею будет различно. Поскольку идея коммунизма стремится раздать эту силу всем поровну — постольку форма прямоугольника есть ее форма. Если бы коммунизм раздал людям, зажатым античным треугольником, силу стоящего в центре прямоугольника, то они бы все встали, выпрямились и стали бы равны этому центру. У них бы хватило силы поднять своим телом лежащие на них тяжести и быть свободными, как свободна стоящая в центре сила. Отсюда и возникают всевозможные формы и отношения, творящие жизнь.

4.

Если здания коммунистического быта будут построены в форме американских небоскребов, то очевидно, что <в них будет такая же> ориентация <на> техни<ку>. Разница <возникает> только постольку, поскольку обнаружены более современные способы по отношению <к> одному и тому же обстоятельству, которое надлежит победить. Если же мироздание коммунизма будет застроено в античной форме, то и форма его жизни должна будет соответствовать той же античной точке зрения. Ориентация будет античная, а в обстоятельстве не найдется новых прибавочных элементов, которые были бы найдены коммунистическим смотрением. Раз этих прибавочных элементов нет, то очевидно, остается одна античная ориентация; следовательно, все эстетические отношения будут исходить из античного оформления современных обстоятельств, а утверждение античной формы ясно укажет, что и обстоятельство сущности не изменилось, т.е. в нем не обнаружено никаких новых прибавочных элементов, изменяющих точку зрения античности. Поскольку наша современная жизнь на 1924 год тяготеет к античному, постольку она не отходит от прошлого. Античное время остается и в 1924 году в эстетическом его исчислении. Говорится, что только идиот не может понять значение античного для пролетариата. В техническом пути были такие идиоты, не понявшие значение античной колесницы для современности, поскольку они создали автомобиль, аэроплан, цеппелин, электричество.

В другом месте говорится — нельзя вошью заслонять мир пролетариату. Под словом “вошь” я понимаю новое искусство, ибо все остальное не сравнивается критикою <с этим>. Конечно, это сравнение может быть сделано в силу влюбленности в античный треугольник и античную Венеру-Афродиту и поэтому

является враждебным по отношению к новой культуре “бесчувственного, бездушного” прямоугольника. Но мне думается, что если значение античного для современности кто-либо усвоит, то разве только потому, чтобы не быть идиотом.

Но мы обратно, <то есть> наоборот, продолжаем быть идиотами и не усваиваем античного значения и надеемся создать новые отношения в связи с нашими техническими идиотами и <надеемся> создать новое здание на основах прямоугольника. Сознательно не будем натягивать форму античную на себя. Как и летчик не напялит на себя крылышки Меркурия и не полетит нагим. А любой гражданин, ради того, чтобы <не> казаться дураком, не захочет быть похожим на пожарного, у которого вместо современной фуражки надета каска Афины Паллады, а в руках пожарный кран современной техники. Мы не хотим быть негром, которому культурный англичанин подарил свой цилиндр, не хотим, чтобы и жизнь, окружающая нас, ходила в цилиндре, френче и галифе, а также античных костюмах; и <мы> не хотим быть нагими, как античные боги, Венеры и дикари. Нагого тела больше не видать, как не видать души в человеке, и мы не думаем, чтобы современность на 1925 г<од> не поняла того, что не античное искусство имеет значение для жизни 1925 г<ода>, а сегодняшнее; и <мы> протестуем против затрачивания сил, труда на искусственное поддержание формы античной, на искусственное приращивание античного строя к новому плану современности.

Конечно, всякое дерево можно изуродовать и привить ему что угодно, его можно обратить в стул, столб. Возможно добиться, что и молодое поколение вырастет в духе античном. Из молодого поколения мы можем получить вместо современников аэропланов современников центавров <кентавров>, в болоте можем развести для полного соответствия наяд. Пути научные неисповедимы, а эстетические еще больше таинственны, они могут обратить молодежь в сфинкс<ов>, панов, центавров, а молодежь не будет подозревать, что в действительности своей они современники аэропланов, цеппелинов и т.д. Но мы, представители нового искусства, сызмальства были идиотами и оказались негодными для эстетической прививки старого отношения <к искусству>. Нужно было для этого дела здоровую молодежь, чтобы вышел из каждого здоровый центавр, чтобы вышло здоровое античное искусство (или <искусство> ахрров[2]).

[Перепечатана 8 марта 1924 года, Ленинград]

К.Малевич

1/47

СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

Новое искусство — это новая эра самостоятельного его движения вне других идеологий и их содержаний.

<I.>

Рассуждая о живописи как о результате творческого обмена воздействиями цветного бытия и чувства<ми> живописца, я обнаружил, что этот вид деятельности имеет самостоятельную природу, свою идеологию, систему отношений между собой и бытием, и <что он> выражает это отношение в тех или иных видах искусства. Люди же это проявление определяют как высшее состояние человеческого чувства, духовной гармонии, творящей вечное "прекрасное" как одну из прекрасных надстроек над харчевой экономической предметной базой, формы которой должны быть подчинены художественному оформлению, ибо только тогда этот жизненный базис может быть прекрасным.

Жизнь предметная, таким образом, обжигается в художественном центре как сырой материал, из которого мы получаем высшую художественную предметную форму, разделяющую всю нашу жизнь на два разных мировоззрения: практическое и художественное. Следовательно, и идеология этих двух явлений тоже должна быть разная.

Тенденция к оформлению вещей в огне искусства существует и сейчас, в момент господства практической идеологии. Оформленные искусством вещи поступают для омеблирования комнат господствующей предметной практической идеологии. Надстройка-искусство стала как форма-средство в обслуживании всех идеологий как Государства, Религии, так и каждого члена общества, но только не своей <собственной> (идеологии искусства). За искусством идеологии или мировоззрения не числится, хотя все общество, государство и религия признают за ним огромное значение и считают за единственный апофеоз жизни.

Отсюда, мне кажется, что идеологическая надстройка вообще должна состоять из нескольких отделений по числу существующих воззрений, руководящих и составляющих нашу жизнь. Идеология практическая, религиозная и идеология искусства — по существу виды деятельности разные и разные по своему мировоззрению; и природа тех или

иных людей разная. Эта надстройка над экономической материальной базой неустанно хлопочет о том, чтобы преодолеть все экономические препятствия, и поэтому у каждой идеологии есть свой метод, которым возможно скорее преодолеть экономический форт. Отсюда идеологическая надстройка есть центр управления подстройкой, т.е. экономическим харчево-топливным базисом, разделяющимся на множество профессий, работающих в подвальном этаже, выкапывая для экономической подстройки благие вещи, согласно свету той или другой господствующей предметно-материальной или религиозной идеологии.

Отсюда произошло разделение человеческого существа на целый ряд видов рабочей деятельности и идеологических направителей, в котором пролетариат занял одну из общих сил. Он был не чем другим, как чернорабочим в области выработки предметов благих, а живописцы-художники <были таковыми же> в области оформления в искусстве.



К.МАЛЕВИЧ

СУПРЕМАТИЗМ

"Мир как беспредметность".

I/47 ч.

Титульный лист трактата "1/47. Супрематизм. Мир как беспредметность"

Таким образом, у искусства не было своей идеологии, согласно которой нужно было бы строить всю жизнь. Поэтому искусство эксплуатировалось другими идеологиями, а художники делали вечно черную работу.

Одни пролетарии шлифуют, лакируют мебель, другие пишут картины для этой практическо-материальной или религиозной идеологической надстройки, никогда в ней сами не бывают и своей надстройки не имеют, ибо т<ем>, над чем

работают сейчас, еще не доказано, что дело это — дело рабочего или художника. Таковым людям придется либо выбросить жильцов и занять эту меблированную идеологию, или построить третью надстройку, в которой сами для себя срабатывали бы вещи, выходящие из идеологии рабочего или идеологии искусства.

Но тут возникает вопрос о форме самой надстройки. Старая идеологическая надстройка — эклектическая надстройка, ибо в ней разные методы достижений благо-баз; она состоит из нескольких идеологий, по-разному рассматривающих экономическо-материальные базы. Все другие идеологии подчиняют себе идеологию искусства. Годится ли старая надстройка для совместного сожительства, соответствует ли она вопросам искусства как такового или нет <?>

Рассуждения идут в этом смысле по двум линиям: у практических людей — по материальной харчевой линии, у людей искусства — по линии искусства. Через рабочего устанавливают идеодатели свою практическую идеологию, художники — свою. Первые стремятся разрешить экономический практический вопрос так, чтобы от него не зависеть больше; вторые — также хотят стать на свою дорогу и больше не служить ни одной идеологии.

Две автономные идеологии объединены одним устремлением. Но устремление идеологии искусства до сих пор не выкристаллизовалось в свою самостоятельную линию, в свое миростроение. Оно и сейчас целым рядом политических партий эксплуатируется как метод, через который проводятся свои идеологии. Все политические партии не нуждаются в искусстве как таковом; их удовлетворяют чисто практические целесообразные вещи, поэтому метод изобразительного искусства ими оставляется постольку, поскольку изо может иллюстрировать идею, а все уклоны искусства, стремящегося выйти к своей природе, подавляются. Таким образом получается, что, прогрессируя во всех практических достижениях, идеи рабочего движения остаются отображаемы в старых формах изоискусства. Новое содержание жизни прекрасно оформляется формою любого иллюстратора старого изо.

Например, вечно прекрасный храм Афродиты может быть клубом или дворцом труда материалистической идеологии. Тоже и религиозная христианская идеология прекрасно устраивается в храмах языческих. Она, правда, сняла амулеты язычников и поставила свои. Возможно, что и материалистическая идеология, занимая старые помещения, внесет свои, но не амулеты, <а> новые священные лики вождей. Успех ее в новом содержании, а форма зданий остается та же. Поэтому “дворец труда” можно устроить в любом “дворце” или “храме”.

В движениях идеологии так и было, что новые идеологии прекрасно размещались в одних и тех же <прежних> зданиях. Храм Афродиты мог стать хра-

мом Софии, как и последний Дворцом Труда. Новое искусство, на которое так сильно наседает практическое мировоззрение, предусматривает в своей идеологии <исправление> эт<ой> ошибк<и> и стремится создать новую надстройку покоя над динамическим базисом труда. Такой может быть его союз с рабоче-технической идеологией.

Новое искусство в главнейшей своей части имеет в виду исключительно архитектуру сооружений, вытекающ<ую> из покоя нашего сознания и чувства. Ощущение же живописного абстрактного динамизма ставит эту категорию живописцев на одну линию с <производителями> техническ<ого> предметн<ого> динамизм<а>, и таким образом <живописный абстрактный динамизм> может создать формы классических отношений, тесно связанные <с> архитектурой и конструктурой динамического строя техники практической. В идеологической надстройке они <формы отношений> должны иметь три самостоятельных отдела — труда, отдыха и покоя.

Живописный динамизм был тесно связан с динамической силой металлического прогресса и создал динамические формы супрематического строения, которые впоследствии разделились на два вида: аэровидный супрематизм (динамический) и супрематизм статический; последний идет в архитектуру (покой) искусства; второй, динамический, <в> конструктуру (труд).

Таким образом, сущность в новых искусствах другая, нежели была раньше. Искусство было им только средством туалетным в предметном промышленном материальном государстве, <оно> обслуживало и религиозную, духовную надстройку; в общежитии общества <оно> стало простым средством выражения быта.

Новое же искусство тем ново, что оно является самостоятельной идеологической надстройкой вне других содержаний и идеологий. От идеологии зависит и форма экономической харчевой производственной базы. Живопись не могла стать на свой идеологический путь, ибо господство других идей подчинило художника себе.

Отсюда живопись стала не чем иным, как только изобразительным искусством последних, или живописное искусство стало живописной рассказчицей быта в живописно-художественной форме, стало иллюминационным светом, эффектирующим всякие поведения общества. Господствующие практические материально-религиозные идеи стали для художников хозяевами, на которых они работали, не подозревая, что в них существует своя идеология. Запуганные бурей идей в переворотах экономических взаимоотношений художники ублажали бурные лица идеодателей воспеванием их красоты, старались угодить

<им точным> отражением быта, обещались сделать их классичными точь-в-точь, как делал Рембрандт и Фидий. Критика своим суждением направляет их в сторону кладбища, зовет к отступлению назад к гробницам, потому что в них лежат точки зрения и тот идеал, к которому стремится современная практическая идеология.

Поэтому каждая постройка в духе старого классицизма сегодня являет собой позицию примера для современного художника. Эта позиция на фронте нового искусства не должна быть больше примером. Ибо этот пример говорит о новом родстве живописца, этот пример означает, что быт и лица стали для живописца вновь содержанием. Да он на протяжении веков не знал, что живопись-искусство тоже есть одна из сторон общего целого строя жизни, если не главною частью всей жизни.

Искусство имеет свою точку зрения на цветные обстоятельства бытия, но <оно> не находится в категории средств других идей как определенный материал прикладно-оформляющего характера. Живопись была средством для выявления на поверхности холста какого-либо воззрения идей практических и религиозно-практических соображений быта, далеко не соответствующим живописной точке зрения и строго живописным отношениям, т.е. те и другие идеи материальных или религиозных благ не могут быть живописным материалом, как только религиозным или политическим, для которого существуют свои мастера. Живопись в этом случае не может ручаться за верность их практических достижений, и обратно.

Искусство полагает, что вся природа является не для того, чтобы употребить ее для определенных практических назначений или внешних художественных оформлений предметов, но <прежде всего> для беспредметных действий. <Оно также полагает,> что сущность краски как элемента природы будет выявлена не только в портрете ([как] бетон в бетонном практическом сооружении). Искусство в художественном предметном оформлении <полагает>, что элементы природы, организующиеся от взаимоотношений моего ощущения и сознания воздействий, будут выражать организацию победоносную над природою, что человек, организуя природу, побеждает ее, подчиняет себе практическими вещами. Но можно также и обратно сказать, что природа заставляет человека подчиниться ей и измениться, а все изменения и будут фактом победы природы над человеком. До этого времени природа как бы была неорганизованной, и у человека существует цель именно организовать ее в практический смысл. От этой цели и смысла человек с радостью отказался, если бы не было подчинения природою человека, если бы она его освободила от своего подчинения, но это бы

означало выйти из всех обстоятельств и их осознавания, в котором он усмотрел небытие как отсутствие сознания. Последнее его и заставляет организоваться, подчиняться, находить средства для улаживания конфликтов и сохранять свое сознание, в чем <человек> и осознает свою жизнь. В этом и есть практическая цель, выраженная в сооружениях, машинах и проч. Это есть выявление сознательной сущности человека, т.е. его вечного рабства и борьбы, так что всякая победа есть только видимость сознания. Поэтому борьба за существование как сущность в то же время — борьба за бессущность; и на бытие <истинной> будет точка зрения беспредметная (бесцельная).

Бесцельность, беспредметность архитектуры есть действие, в коем нет ни цели, ни практических назначений; <бесцельность архитектуры –> как беспредметно-бессущный покой, никогда ничего не преодолевающий и не оформляющий. И потому всякое нарушение материевидов в природе за счет образования материалов, диктуемых идеей, будет лишь нарушением видовым, материя не будет нарушена, она беспредметна, остается рушимым только вид, обращенный в новый вид. Вид, который называем предметом практических отношений, есть только вид как искажение представления неизвестного действительного.

Виды обращаются в материалы идейного практического режима, возникающие в представлении как психофизический план преодоления в силу возникшего в идее обстоятельства как галлюционационного представления. В этом выявлении видим план именно материальной сущности, ибо вне идеи такого материала не существует в бытии. Эти несуществующие в материи материалы — <лишь> известные отношения психических видений. Материя остается нам неизвестной, как и все виды, явления, потому что у нас нет другой физической действительности, как только в представлениях об идеях, т.е. в галлюцинациях представления идей: материя неизменна, никакая идея ее изменить не может, поэтому все видения изменения материи в материал, вещь, остаются только действительностью в идеях-галлюцинациях, которые в конце концов должны прийти к безыдейному беспредметничеству неизменному. Все то, что мы называем свойством и качеством материала, тоже принадлежит идейной диалектике, прогрессии галлюцинаций, так как материя таковых не имеет и не знает. Она ничего не выявляет.

То, что человек собирается выявить, на самом деле <означает, что он> выявляет только свою лучшую психовидную культуру, т.е. идею, которая и может быть всегда только материевидна, но не материальна. Последнее есть психическое недоразумение человека, психофизическая мания в существующем материале или качестве материи.

Материя качества не имеет, материя не бывает ни плохой, ни хорошей, ни объемной, ни плоской, и <она> не имеет культур материальных, так как нет в ней идей. Такова сущность тела. Под идеей человек, очевидно, разумеет какой-то домысел реализации представляемой действительности, возникает видение приятное или неприятное, которое начинает на него воздействовать. Возникает идея — что делать; возникает, следовательно, домысел инстинктивный или разумный, реагирующий на поведение, тело поворачивается в ту или другую сторону. Этот домысел <приказывает телу> повернуться, <чтобы> избежать опасности быть сожженным огнем, но огонь ведь для материи тела не опасен, он ее не сожжет; следовательно, в теле видится нечто другое, что огонь может уничтожить, а это другое — мои идеи, мои образы галлюцинаций, которые боюсь потерять, ибо в них вижу свою жизнь. Возникает идея практических орудий как охраны от ожогов, но в действительности могло случиться иначе без всякой идеи, т.е. домысла, — просто тело изменило свое направление под давлением обстоятельств (физическое перемещение, изменение вида и растворение вида на элементы). Но телом быть человеку не улыбается, ему важно сохранить какие-то надматериальные в себе начала — дух, сознание, душу.

Отсюда материя неизменна в себе, материевидна, материя для материи в материю обращается. Если животное есть то, что не похоже на человека, а человек есть та психическая организация, которой нет в животном, то животное есть вид материи, который пожирает и может быть сам съеден другим видом. Лозунг его был бы: материя для материи, явление для явления в явление обращается, тогда как у человека материя для материала, а материал для идей, <а идеи> как домысел, проект охраны моих надматериальных начал.

У животного не могло быть этого “для”, ибо в нем, возможно, отсутствуют технические начала мировоззрения и т.д., потому что в конце обмена у него остается то, из чего произошел обмен, т.е. материя. У человека же приятие материи поступает, с одной стороны, <на создание> материала, с другой — на высшую категорию сотворения идей мировоззрений.

Лозунг “искусство для искусства” — “как материя для материи”, — это значит, что ни в том, ни в другом нет ни плюса, ни минуса, <они –> абсолютные начала.

Но ввиду того, что у человека возникает идея, все явления существуют для идеи благих видений. Поэтому у человека впереди крестик как знак плюса, означающий: богатство, сберегать, накоплять, ограблять. Искусство, поставившее себе вопрос для “чего” — есть целеполезное искусство, поэтому религия и

харчелогия одобряют такое искусство — оно ценно в производстве, ибо предметы достигают высшего предела оформления, становятся произведениями или благим делом. Ви́дения достигают своей реализации. Следовательно, только в искусстве абсолютный предел.

Таким образом, материя <существует у человека> для материала, а материал — для идео-психоманиакальных оформлений виденных явлений. Работники, которые обрабатывают материю в материал, обрабатывают свою психическую форму и воплощают в нее известную практическую благую идею; они имеют в виду в одном случае эстетическую форму абсолютную, в другом — техническую практическую форму диалектическую, т.е. временну́ю. В этом и есть все психофизическое недоразумение — обращать необращаемое в плюсы. Видеть в плюсе знак своего богатства, выжимаемого из материи.

Так и краска, как материал для искусства художества, послужила в известной части средством для накопления и в искусстве художественной ценности. Живопись стала материалом, который возможно было выявить в вечно прекрасное, т.е. вечно ценное; в этом выражается практическая идея капитализма и логика последнего. Эта логика стала как бы единой и подчиняющей, направляющей все функции человека к обогащению.

Таким образом, искусство не стало равной частью всей деятельности человека, а стало эстетической формою, возводящей его производство в высшее оформление ценности; и практическое, харчевое, техническое стало в художественной ценности. Бытие как минус стало плюсом. Последние работники должны называться художниками высшего абсолютного оформления, ибо возводят вещи в вечные ценности. Таким образом, искусство прекращает всякую попытку к прогрессированию вещей.

Есть и другие оформители в лице механиков, инженеров, техников с идеологией капиталистической, приводящей минус в плюс. Материя обращается ими как тело простое в <тело> ценное, <т.е.> без-умное, без-образное, без-сущностное состояние — в умное, образное, <с> практической сущностью.

Поэтому вся идеологическая надстройка, состоящая из идеологии (религия и искусство, а также и <создание> материальных практических благ), есть идеология капиталистического осознания блага, как форма психического заболевания.

Теперь интересно выяснить: являются ли работы искусства художественными плюсами и предметы искусства практическими — плюсовыми — или нет. Чтобы определить первое, необходимо решить, что же такое художественное начало. Что́ это — определенный <ли> закон, принадлежащий исключительно

одной категории людей или же он принадлежит всему живому, т.е. заложен в самой природе материовидов, или же <художественное начало> возникает вне обстоятельств, само по себе в человеке. Существует ли художественное начало в материовидах, есть ли в них тот минус, который можно обратить в плюс, как и беспредметный мир в практический предметный, или же нет. На основании ли художественного закона конструируются все материовиды, или же они имеют другие основы для своего выявления; можно ли считать, что образование кристалла как формы произошло на основе художественного начала, чисто плюсовой идеологии или практического целесообразного закона.

Мы привыкли считать и называть всякую вещь украшенную, т.е. лишенную своего минуса, — художественной. “Художественная вещь” — камень, украшенный резьбой (минус, обращенный в плюс); или <так можем назвать> идею, в этом же смысле идеализированной: “идеальная вещь” — реализованный плюс идейный, и этот придаток <прибавление> плюса, который вносится в чистую, голую, обнаженную форму чистого минуса, называем художественным, <т.е.> обогащенным художественным оформлением, идеальным, предельным. Стол конструируется по закону простой необходимости организма. Он строится, конструируется, но не формируется по плюсу художественному; это не плюс, это труд минус блага. Вмешательство художественное вносит в его основу некоторую форму как придаток плюсового художественного значения. Этот придаток сути не меняет, однако делает вещь трудовую приятной для восприятия, разрушает геометризм экономической конструкции и ясности практического выражения идеи. Здесь плюс художественный становится минусом, ибо вещь утилитарная становится эклектической и, в конце концов, будучи художественн<ой>, может потерять свою утилитарность, ибо станет произведением музейным. Таким образом, художества и предметы практические взаимно друг друга исключают.

С моей точки зрения, всякое вмешательство художественной культуры есть недопустимый придаток или надстройка в прогрессивной экономической конструкции инженерии. Последнее всегда чувствовалось живописцами высшего типа, которые и боролись против прикладничества за освобождение искусства <до> его полн<ой> самостоятельност<и>, за сохранение материовида живописного, т.е. за лозунг “искусство для искусства”, за минус. Однако сами не знали сути, почему они отстаивают свою неприкладную живопись; вводя ее в графу “станковой”, не знали того, что станковая живопись не художественная категория в смысле плюса, т.е. создание из неценного ценного, прикладыва<ние> <искусства> к предмету или идее. Станковость живописи — это значит чистый беспредметный ее вид.

Художества как прикладные начала суть вымысел практической идеологии, не существующие нигде сами по себе и в целом проявлении природы. Сотворение материовидов человеком по недоразумению стало называться в одном случае практическими <предметами>, в другом — художественными; в первом случае <они> объединя<ются> одной идеологией, во втором — имеют разные идеологии.

Живописные произведения, получившиеся от приятного эмоционального восприятия материовидов, создали новые виды живописные неприкладного начала <и> по ошибке стали называться художественными прикладами. Никакое чисто живописное станковое проявление не может быть названо в этом смысле художественным, ибо оно есть суть отношений быта и живописца, как приятие и отказ.

Есть у нас еще <одна> категория, говорящая, что все имеет одно начало — весораспределение; наш мозг как бы чувствует давление тяжести и как от кошмара хочет <от него> избавиться, распределяя, разбрасывая этот вес в практические вещи, которые и можно назвать весостроем, весоразбрасыванием, весораспределением; поэтому каждая вещь и называется практической, как момент облегчения. Последнее можно назвать еще весовой гармонией, гармонией равновесий, гармонией отношений, а может быть, просто улаживанием конфликтов (идеологические представления о несуществующих весовых давлениях). Во всяком случае, эти весовые давления не имеют никакого значения в природе, ибо ничего раздавить, испортить не могут.

Солнце, отражение явлений в воде и тучах и кажущаяся нам стройность последних вовсе не базируется на художественном начале, а также и практическом плюсе. Это простые, голые материовиды; гармоничны они или нет — этого мы решить не можем; ни зрение, ни слух, ни осязание не найдут статического момента гармонических отношений. Для того, чтобы сказать "гармонично", нужно установить статику явлений, если же это гармоничное явление движется во времени, то очевидно, что гармония его меняется, следовательно, в первом случае она не была гармонична, ибо гармоничное мы можем установить только в статически установленных отношениях, т.е. где прекращается текучесть. Если звучат оркестры, то это не значит, что звуковая волна находится в движении. Если же музыкальные волны будут в движении, то очевидно, что гармонизация, т.е. музыкальное, еще не находится в пределах гармонии, в текучести своей она изменяется. Дело все в том и заключается, чтобы распределить звуковой вес в пределах гармонии, в чем и нужно разуметь безвесие.

Гармония это то, что не имеет веса, а следовательно, силы давления, падения и поднятия. В ней нужно видеть искомое художественное начало как статизированный момент. Точно так же в построенной машине есть простое распределение веса — силы новых материовидов. Установление последних можем назвать гармоническим соединением веса. Под гармонией должны понимать окончательное абсолютное распределение веса материи в их безвесии. Безвесие и есть тот искомый предел всякого строительства. Материя невесома, как невесомы все явления в нашем сонном состоянии мозга, но они нас давят до боли, до кошмара. Во сне, наяву мы стараемся тоже обратить все явления в безвесие, уничтожая их последним.

Изменение системы машины обусловливается ее несовершенством весораспределения.

Итак, с этой точки зрения вся прогрессия человека заключается в том, чтобы найти такую систему, по которой вес материалов превратится в полное безвесие (гармония безвесия.)

Материя невесома, весомы материалы, выявленные идеей, <т.е.> материя становится материальной. Следовательно, все появляется в идее, вне ее нет веса.

Вся наша техническая прогрессия совершенна тем, что каждый шаг движения старается сделать легким, благодаря чему движутся пароходы, поезда, и мы себя со скоростью и легкостью бросаем через большие пространства (психодвижение).

Цель техники довести весомость до легкости призрака. Но в этом стремлении конец прогресса, когда абсолютная легкость достигнута; если же практическая идеология не достигнет последнего <т.е. прогресса>, то очевидно будет тогда, что эта идеология — недомысел.

Художественная культура как функция, преобразовывающая виды неценные в ценные и “непрекрасное” в “прекрасное”, — есть недомысел.

В научном подходе другая точка зрения, для науки нет ни прекрасного, ни не прекрасного, в науке другой подход, другого сорта научная мания — обращение всего неумного, недоуменного в умное.

Таким образом, вся природа есть сплошное скопление не эстетических, не практических и не умных явлений, которые принимают ум и красоту только в нашем черепе, что и выражается в распределении веса без-образной природы в образный ее вид, умный и практический. Для этого существует три системы техники: художественная, религиозная и материально-экономическая. Отсюда все же нужно разуметь под прекрасным правильное распределение веса, т.е.

все то прекрасно, что легко, поэтому оно пре-красно, а что красно, значит статично.

Художества достигли этого пре-красного, остальные системы еще не могут достигнуть этого: ни религия <не достигает> царства небесного, ни материально-экономическая — практического предмета, блага для тела. Их беспомощность и призывает художества приложить свою формулу к другой весовой практической формуле того же назначения, чтобы они были прекрасны, абсолютны.

Смешение двух систем, одной практической и <другой> эстетической, дает эклектический несовместимый момент двух ощущений. Эта несовместимость очевидна <более всего> тем, что первое художественное начало не имеет времени, второе все во времени и прогрессивном изменении. При таком смешении двух различий всегда получим тот вид, в котором художественная прикладность становится довлеющей и побеждающей.

Прикладность художественная не только не будет прикладною, но сделает вещь практическую вещью художественной, музейной, не практической. Так в действительности жизнь оценила художественную постоянность как ценность, которая не падает в истории времени. Но чем оценивается этот вид <?> Рублем нельзя измерить ценность. Художественное произведение оценивается и измеряется чувством приятного пре-красного. Следовательно, здесь выясняется, что под художеством и пре-красным совершенным и несовершенным нужно понимать строй моих приятных, чисто эмоциональных отношений чувств.

Каждый живописец высшего типа никогда не скажет, художественно ли его проявление как приклад, <и> не скажет потому, что оно только оформление обмена воздействий его нервных пучков с материовидами бытия, реализованного в гармонию отношений. Каждое такое проявление есть целое законченное, организованное живописное произведение, новый материовид. Такой материовид никуда не приложим, он есть явление, равное всем природным явлениям, и потому не может быть обращен в прикладный материал практической идеи, т.е. временности. Для того, чтобы приложить этот чистый живописный материовид, нужно его форму изменить подобно всякому природному материовиду, и если <все> же такой живописный материовид будет приложим, то тогда он не будет уже больше живописным материовидом чистой культуры, он будет только художественным материалом для составления практической вещи (смешанная культура).

Итак, всякий материовид есть соединение нескольких родовых материовидов (чистая культура). Соединения материовидов через идею дадут психический и идейный материал. В сущности своей “материал” есть лишь только новый

вид “материи”, ибо “материализация” материовидов остается в психическом центре мозговых галлюцинаций видений и их понятий.

Матери<али>зировать — значит обращать идею в образ, в материовид, но этому мешает все то же бессилие психопредставления целей практических видений, поэтому чистого материовида и материального образа нельзя получить, так как чистый физиологический материовид беспредметен. Формы материовидов есть родовые соединения элементов, творимые родовым тяготением, чисто беспредметное, безыдейное творчество. Отсюда возможно только начало родовых чистых физических установлений, взаимных отношений, но не художественных задач, эстетических соединений или практических; таковых соединений в физической природе нет; они только возникают в моих отношениях. Последнее оправдывается всеми началами нового искусства, проявляющего свои формы как вид чистых отношений, исключительно приятных элементов.

Таким образом, живописец нового искусства не исходит из эстетической или художественной картинности самого предмета, чем и стал в резком отношении со старым искусством изобразительным репродуктивного вида, базирующимся на художественном оформлении предметов.

Новое искусство разделило себя с ним архитектурным видом чистой культуры. Это особый вид, в котором можно найти функцию весораспределения сил давлений принимаемых элементов, которое и разделяется на предметное (конструктуру) и беспредметное (архитектуру).

И только с появлением конструктивных беспредметных искусств и начинается не прогрессивная временна́я, а действительная художественная культура нового искусства, т.е. беспредметная, вне ценностей стоящая, так как в нем <новом искусстве> нет цели совершенствовать явления, подобно тому, как нельзя сказать, что камень прошел прогрессивную дорогу совершенства в природе, так как нет в ней “во имя чего”; это совершенство камня должно быть образовано.

Конечно, изобразительное искусство — натуралистическое — не может быть видом самостоятельной неизменной культуры, ибо оно стоит на путях прогресса благих идей-видений.

Эстетическое изобразительство того, чего нет в изображаемом объекте, дает только элемент художественного приклада, которое составляет признак зарождени<я> художественной культуры как таковой, в новом нашем понимании (приятия эмоции). Изобразительное натуралистическое искусство должно стать скорее всего на научную сторону <, т.е.> изображать, познавать обстоятельства, их закономерность. Тогда только оно ответит своей точке зрения. Если же оно станет на точку зрения эстетики, то оно не будет изображать подлинность, но только

претворять (искажение видовое по отношению к природе). “Эстетический” подход, возможно, равен подходу техническому, “удобству”, вызывающемуся необходимостью обстоятельств создания удобств. Тогда мы получим от изображения эстетического то, что нужно для чистой эстетики, но не для другой идеи.

Если мы проследим всю религиозную живописную изобразительность, то увидим, что искусство изобразительное служило прикладной обработкою религиозных идей духовной надстройки, или государственных подстроек экономических благ, через него изображалась идея для воздействия на неграмотный народ, указывалось народу на красоту и благодать идеологической надстройки данной идеи; всякое такое изображение было простым плакатом определенной идеи, оно было только для народа, но не для вождей.

Вожди — это сами боги, рекламирующие свои идеологии, готовые разрушить все художественные плакаты, изображающие прежние идеи. Вожди прежде всего рассматривали плакат-изображение с точки зрения правды выражения идеи, которая сама по себе не строилась по законам эстетики или живописи. Только в свободные часы, между своими служебными обязанностями украшений идей, писания портретов идеедателей, художник занимался искусством для искусств, т.е. чистой эстетикой.

Все мастера изобразительной литературы, конечно, назывались художниками, живописцами, умели живо писать, изображать быт или содержание идей, живописать, т.е. подлинно живо передать идею, явление.

Под живописью понималось живое изображение, репродукция или содержание идеи как учения, что должно <было> быть живо, будь то в литературе, слове, музыке или изобразительном искусстве живописи. Отсюда и ясная необходимость писать или списывать то состояние вещи, в котором она находится. Это не было выражение предметного живописного материовида. Значение, или сущность чисто живописная, не было ясно. И только в первой четверти двадцатого столетия в беспредметных видах живописи начинает уясняться чистая живописная культура.

Таким образом, все искусства изобразительные были исключительно средствами выражения, я бы сказал, благих экономических, харчевых и религиозно-духовных практических надежд идеедателей.

Изобразительное искусство стало особой грамотой живописного изображения для масс как рекламное отделение идеологической надстройки. Оно никогда не было свободным, т.е. не имело своего содержания, всегда зависело от идеи, было ее средством, а идея содержала это средство на свой грош, эксплуатировала живописца. Но вместе с тем росло живописное сознание

художника, которое выросло в новые искусства как равное действие всем другим элементам, составляющим жизнь. Живопись, как один из элементов целого искусства, стала на самостоятельный путь вне идейных содержаний, она вышла к своей идеологии беспредметной и требует себе отдельную комнату в надстройке, в которой принимает другое значение и отношение ко всем идеям иного содержания. Под живописью уже не разумеется живо-списывание или списывание вещей, идей. Живопись перестала проистекать из того случая, что существует религия или паровозное депо, в чем убеждены художники старого в своем происхождении искусства; <они думают,> что если бы не было богини Венеры, то не было бы искусства. Афродита родила храм. Изобразительное искусство не произошло само по себе, причина вся в том, что жрец выдумал богиню Афродиту, а художник реализовал то, что было в мозгу жреца. Инженер тоже новый жрец; свой замысел технических явлений воплощает в материовиды.

Новое же искусство производит свои произведения, ничего не воплощает в них, остается беспредметным, не имеет цели изобразительной, но создает свои особые виды, <виды> как таковые. Таким образом, мы имеем три комнаты в идеологической надстройке: религиозно-практическую, эстетическую и материально-харчевую.

Теперь хотим иметь одну базу техно-харчевую, экономическую и надстройку, в которой искусство — не самостоятельная идеология, а средство иллюстративно-прикладного вида. Остается старая точка смотрения на искусство господствующей экономической материальной идеологии.

Новое искусство остается в стороне и идет своей самостоятельной дорогой, выдвигая свою идеологию, свое мировоззрение. Дорога нового искусства идет через организацию живописного веса, его формообразования, выражающих новые живописные сооружения (живописная архитектура). В живописи открылась сущность искусства <как> совершенно нового формостроения с целым мировоззрением. Отсюда ясно то, что такая большая область человеческой деятельности, как искусство, должна, конечно, быть выражением новых проблем, новой реальности, принимая все воздействия непосредственно <из> первых рук бытия и обращая их в материал для постройки своего архитектурного здания. Получение идеи из вторых рук жреца, вождя должно отпасть. И потому поздно или скоро искусство должно выйти на свою дорогу своей непосредственной культуры, и <оно> больше не сможет быть выразителем или средством пропаганды других идей, "рекламное отделение его закрывается", так как его эпоха безыдейная. Все идеи должны пропагандировать себя сами.

Работа над живописной культурой первой четверти двадцатого века продвинула доказательства, выясняющие все больше и больше ее сущность, почему <она> резко распалась на два состояния предметной изобразительной литературы и беспредметной. Идейные <вожди> устрашились забастовки нового искусства, но им на выручку пошли старые искусства идеемазов (штрейкбрехеры), и идейные хотят подавить забастовщиков, абстракционеров нового искусства.

Наступает большой момент в искусстве и развитии художника в этой области. Выявляется новая форма миростроения материовидов. Мир примет новый вид сооружений (архитектуры), совершенно противоположный сегодняшнему по форме, слуху и зрению и ощущению. <Он будет> по формам забастовщиков абстракционеров. Разница эта будет видна из того, что всякая идея есть система достижения поставленной в идее цели — цели идеальной.

Изобразительное искусство эстетизирует эти цели. И то, что целая область или множество людей заняты изобразительным живописным искусством лишь <только> потому, что просвещение общества идея<ми> государства происходит через два проводника, взаимно помогающих друг другу. Первый проводник через слух, другой через зрение, букву и изображение. В первом и втором рисуются образы действительности, поэтому бывает, что вождям живописный рисунок и не нужен, они его создают из прочтенного в книге, но массам нужно и второе.

Бывает и иначе, когда сам живописец, достигнув идеи, “одухотворившись ею”, начинает писать живописное изображение идеи. В этом случае для его живописи <главным> является закон выраженной идеи, и она будет его содержанием. Здесь нельзя сказать, что идея в живописи, но живопись в идее — можно; в обоих случаях <по>является зависимость искусства от людей как содержательной силы, держащей живописные отношения в порядке своего закона (идеесодержание).

Таким образом, в изобразительном искусстве, как и в художнике, <люди> находили средства для строительства утверждающейся идеи; теперь <художники> оформлены как работники искусства. <Произошло> уравнение с остальной рабочей частью. Но поскольку будет понята предполагаемая идея, постольку не нужна будет живописно-изобразительная литература, достаточно будет книги и реального строения живой архитектуры. Грамотные люди прочтут вывеску и узнают, что предлагает идейный магазин, мир как волю и представление, мир в себе или во мне.

Изобразительное искусство в старом понимании было литературной живописью, художник должен <был> обладать большою силою и “духом” пропаган-

дируемой идеи, чтобы эстетизировать последнюю. Но будут ли последние ценностями, принадлежащими исключительно ему? Очевидно, что нет. Дух идеи будет только паром механических движений живописца, его же ценности эстетические-художественные остаются исключительно прикладной техникою. В этом случае в искусстве изобразительном не может получиться тождества лица идеи и идееносителя, <это будет> идеально эстетическая замаскированная подлинность.

Если просмотреть все собрания живописной литературы искусства религиозного или гражданского строя, то мы увидим, что вся духовная сторона принадлежит строю утвердившейся идеи и что все собрания музеев изобразительных искусств есть только усилие идеализировать идеедателей и цели последних маскировать живописной мастикой, чтобы морда жизни была красивой. Ведь каждому идеедателю хочется видеть свою идею пре-красной. Вся живопись религиозная одухотворенная, живо-писан дух в лице изображаемого — дух не искусства, а религии. Живописная религиозно-духовная литература в совершенстве передает и устанавливает последнее в массах. Живописец был простой машиной, простым рабочим, которому подставляли морду жизни для обработки в художественную форму для идеологической надстройки, не пользуясь ею.

Равносильно такое положение занимает и вся живописная гражданская литература Общества и Государства. Как и <в> религи<и>, в обществе и государстве утвердилось понятие, что живопись, или искусство, заключает в себе действие исключительно изобразительное, что живописное искусство есть только средство, обслуживающее потребности государства; точно так же жильцы идеологической надстройки полагали, что рабочие — это средство для обработки мебели для идеологических надстроек и их жильцов, Общества и Религии, что они должны ткать ризы или вить художественные вещи для них. Всякая идея хочет видеть себя в красивой, живописно сотканной ризе и умоляет живописца: “Пойми меня, какая я красивая, и напиши образ мой”. И приходится ему из рожи делать розу, из безóбразного — образное.

Каждое Государство, Общество и Религия хотят видеть в искусстве украшателей своих поступков, думая, что искусство — зеркало, в котором они все будут видны или отражены как “вечная красота”, как совершенство. Да, они все в троице единосущны в своей любви к такому искусству, к тем идеемазам, которые их изобразят в образе совершенства классического. И если зеркало искусства дает искажение, т.е. образное превращение в без-образное, его сейчас <же> отдают в новую полировку, если же полировку изменить нельзя, тогда его разбивают.

Новые искусства исказили изображение, за это идеедатель поразит молнией всякого художника, исказившего его лик. Идея сердится, когда в искусстве ей не удается стать образом. С этой, и только <с> этой точки зрения изобразительная Эстетическая Литература понятна и утверждена как некий приклад к идее, порошок красоты, но никогда <живопись> не была признана как самостоятельная функция. Государство, общество и религия думают, что новые искусства не прикладываются нигде, и <поэтому> их обвинили в абстракции и фальсификации. Это, мол, де продукт не настоящий, с него идеедателя не вылепишь и не напишешь. Нам нужен настоящий оратор, живописец, музыкант, поэт, <от> которого <ис>ходят классические оформления идеедателей, ибо они центр, возле которого вертятся искусства как иллюминационные фонари, освещающие <их> содержание. И действительно, вся изобразительно-живописная литература — простая иллюминация в цвете всех поведений утвердившейся идеи вообще, ибо каждая идея убеждена, что и все ее дела являются сутью красоты и справедливости.

Живописные изобразительные литераторы, или художники, с гордостью поднимают факелы разноцветных огней цвета, иллюминируя действо и как машины ткут безропотно ризы цветные и хорошему, и плохому. Вот в этом все назначение изобразительного искусства, и потому оно и искусство, и только так его понимают государство, религия, общество и критика. С этой точки только оценивают живописца и мастера. Но поскольку прогресс человеческий возвысится и человек перестанет видеть в идеях идеальное, т.е. благо ценности богов, перестанет строить к ним практические дороги, постольку <более> не сотворит <себе> кумиров и идолов, которым поклоняется <ныне>; постольку изменится техника и уничтожатся дороги, некуда и незачем будет ни ходить, ни ездить. Тогда наступит чистый вид культуры. Но скольк<о> память <ни> захватит век<ов> и эпох культур, то видно, что прогресс, как <и> сознание, ни на йоту не двинулось от бога, ценности, богатства, полубогов и святых.

Каждая идея несет в себе бога, ибо каждая идея имеет перед собой идеальное благо, каждая идея есть путь, а путь — последствия движений, прогресса, котор<ый> уничтожает изображение бога предыдущей идеи, т.е. недомысел в практических методах достижения бога блага; таким образом, не уничтожается бог, идеал, но уничтожаются методы достижения этого бога, блага идеального. И первой поэтому заповедью идеи или декретом ее стоит: "Не сотвори себе кумира елика на небеси горе, елика на земле низу, да не поклонишься им и не послушаешься, ибо у тебя я единая существую". Так себя хочет огородить всякая идея, чтобы остановить всякую попытку уйти дальше. "Азм есмь свет новый".

Заповедь неизменна; изменяется только свет, который и освещает новый путь; где пределы света кончаются — неизвестно, ибо он подобен горизонту, а горизонт сознанию, в котором без конца вскрываются видения. Свет есть видение, в действительности его нет.

Отсюда изобразительные искусства должны выполнять портреты идеедателей. Это средство практических богов и идей, которые они выявляют и оспаривают методы достижения самого себя.

Отсюда практическая предметность и ведет сильную борьбу с беспредметностью, чтобы устоять на обмане, на вере, надежде, которая кажется правдою достижимой, слышимой ухом, видимой зрением и осязаемой телом.

II.

Утверждая, что с определенных точек зрения идей изобразительное искусство необходимо, утверждается одновременно его прикладность, а все остальные его виды не утверждаются, так как не являются средством изображения идей. Эту часть искусства можно назвать новой абстракционной живописью, или искусством как таковым.

Таковая живопись в область идеи не входит, так как не видит в идеях живописного материала и целью культурной полезной идеи не становится; следовательно, живописною культурою не может быть названа, ибо все усилия идеи должны относиться к прогрессивной старой идее. Идея и является измерением культурности Искусства. Стало быть, без идеи предметной нет “культуры живописной”, без идеи “художества” нет культуры искусства, художество — цель идеи, ее идеальное художество. Культурою может быть только идея, так как в ней идеальное, и все то, что идет на выявление ее в материализированный вид, есть элементы культуры. Каждая идея есть учение о мире, и строение этого мира происходит через систему материовидных отношений практических и художественно-эстетических. В последнюю четверть девятнадцатого века и начале двадцатого выдвинулся новый вопрос о живописи — о выделении живописи из живописания гражданских, религиозных и эстетических идей общества в самостоятельную культуру живописных проявлений, т.е. живопись как таковую.

Произошел раскол на предметность и беспредметность. На беспредметность эстетическую и беспредметность динамическую, на беспредметность как таковую, например, “супрематизм”. Другими словами сказать, произошло выделение сущности живописной из изобразительно-живописной литературы в самостоятельное явление, целью которой и явилось создание живописного здания,

построенного на законах собственных. Это был первый период создания <нового> живописного вида, живописного мировоззрения, нов<ой> архитектур<ы>.

Отсюда очевидным становится, что выявляющаяся живопись должна была выйти на путь конструктирования, т.е. первоначальный метод систематизирования отношений между прямыми, кривыми, цветом, тоном и т.д., — <должен был> стать на общетехническое положение всей жизни, т.е. <путь> самостоятельных строений, но не репродуктирования, подражания, изображения чего-либо, как только самостоятельного конструирования этого живописного мироздания, оформляющегося системой. Здесь и был объявлен отказ Искусства изобразительного от изображенчества идей.

Каждая форма жизни <– это> законы, методы, свойства, которые в своей совокупности и составляют жизненные между собой отношения. Регулирование этих отношений происходит через идейный домысел, ориентацию, согласно законам которой должно жить и культивироваться все остальное. Это означа<ет> подчинить живопись или все искусство, сделав его изобразительным средством; это значит призна<ть> како<е>-либо <одно> оруди<е> — лопат<у> или дом, сверл<о> — и подчинить ему все остальные средства, которые должны ему подражать. В действительности существуют разные виды орудий, ибо встречаем разные свойства. Нельзя подчинить все системе религии, системе искусства, системе материально-харчевой. Их можно сократить; если это окажутся полные аналогии — их можно слить, как три мании с одинаковой целью, как предметные формы идей, как три конструкционных метода, систематизирующих элементы.

В данный момент искусство, выйдя в беспредметность, т.е. во вторую безыдейную стадию, из той стадии, которая охарактеризована конструктивизмом, стало сознавать себя, вычистив из своего сознания все идеи предметов; <искусство> перестало быть складом идей, “предмет<ов> в искусстве” (“как огурц<ов> в бочке”). Начинаем постепенно действовать вне законов, отодвигая все дальше блокаду законов предметов, требующих себе от искусства новой симметрии охудожествления. На фабрике искусства нет больше предметов, нет изобразительных ателье, оно больше не обращает предметы в образы, и обратно, оно добивается и добилось своей самостоятельности, освобождения от предметов. Иначе оно никогда не может быть свободным в своей работе, ибо каждый другой предмет, вещь, идея имеют свои достоинства и место и время, и потому художник изобразительной живописной литературы не может иначе распределять вещи, как только по их рангу и достоинству, согласно их месту и времени. Следовательно, живописец, как и живопись, стоит в порабощении и под-

чинении вещи и идеедателей, находящихся в бредовых галлюцинациях о своем идеальном совершенстве. Работа художника становится только оформляющим моментом выразительности каждого ранга и достоинства, чиновническая психология <нуждается> в эстетическом “прекрасном” (преображенное уродство), и потому <художнику> нужно обладать способностью, мастерством. Но поскольку ему нужна живописная свобода действия, инициатива и проявление всех живописных учетов, ему нужно отказаться от предметной композиции и перейти на чисто живописные отношения, ибо только через беспредметные отношения <он> сможет найти новую систему и выявить живописные законы, которые нельзя найти при обращении <живописи> в средство выражения законов предмета. Здесь через живопись мы вторично удостоверяем один и тот же закон вещи, но не устанавливаем закон отношений живописных; живописью здесь не проявляется, но лишь выявляется вещь. Следовательно, отношения беспредметные — один из методов раскрытия новых реальностей живописных отношений, вне закона построившего новый вид; последним покрывается и новая жизнь. Последняя является живописной сутью; беспредметные отношения являются одним из первенствующих методов нахождения новых неизвестных формосложений, т.е. <нового> вида, поэтому в каждом живописном направлении есть конструктивные периоды, создающие вид.

Вскрывая беспредметно явления, мы можем получить множество новых видов, которые можем обратить в практические предметы. Вот почему новое искусство приняло последний метод и разделилось на конструктивизм, име<ющий> под собой практическую базу идей, экономию и цель, и беспредметность — <т.е.> архитектуру, без-цельность. И конечно, в силу этого новое искусство не может быть изобразительным в старом смысле его понимания. Не может быть утилитарным, плакатным, производственным в области других идей. Но если его беспредметные формы удовлетворяют другую идею, то <они> могут быть обращены в утилитарную предметность, подобно тому, как всякий образ или камень, на который сядет человек отдохнуть, <он> уже в этот момент обращает в своем психопредставлении в утилитарный, камень же <как таковой> остается беспредметным.

Вскрытие живописной сущности становится одним из первых вопросов живописной науки. Действительно ли верно мы понимаем искусство как надстройку идеологическую, которая находится в зависимости от вида экономического базиса и идеологии религии, или же это самостоятельная идеология? Или явление вне всякой идеи и ее логии всему является разным? Что, может быть, живописное искусство есть явление с новой харчевой надстройкой? Обо всем этом науке об искусстве предстоит дать ответ.

Новое искусство мы застаем в самом революционном движении в смысле оформления всего и прошлого, и настоящего. Деформируются отношения, устанавливается новая связь между идеями другого порядка, происходит урегулирование предметного с беспредметным, производятся исследования и оформления предметные и беспредметные. Все это происходит под блокадой практических предметов, обвиняющих <бес>предметность в паразитстве и искривлении линии роста искусства; <говорится,> что футуризм или Новые Искусства есть продолжение буржуазного искусства, и тут же доказывается <объявляется>, что пролетарское искусство, может быть, возьмет начало от здорового пласта Ренессанса; как б<удто> Ренессанс есть пролетарское искусство! И, конечно, предметникам беспредметность кажется абстракцией, той пустой рукой, в которую, по мнению предметников, не положен ценный дар для пролетариата, отвечающий практическим конкретным предметам. Но здесь забывается то, что искать нужно там, где еще ничего не находили; беспредметность, возможно, и будет той пустой рукой, в которой должны появиться новые нормы; пустая рука только чиста, но это не значит, что в ней нет никакого дара работы; в кладовках же предметников стоят найденные вещи, которые нужно выпустить из руки для того хотя бы, чтобы дать возможность появиться новым. В старом ничего нового не найти, — все находим в беспредметном бытии и применяем или обращаем в практическую вещь; материовиды преображаются, как во сне, в велосипеды и машины. Согласно же нашим галлюцинациям, мы все время хотим избавиться от давящего на нас кошмара “веса”, тяжести, поэтому все законы применяем так, чтобы распределить вес и труд в форме легкой. Отсюда — конструкция веса, раскрывающая пути или средства, рассеивающие вес, выявляя новые реальные системы форм весорасстроения.

Итак, беспредметное искусство — главная и наибольшая сила, способная противопоставить человека организованному учету и действию, которая поможет ему выйти к пустому полю подобно тому, как искусство дошло до супрематического квадрата, пустой, без-лико-образной-предметной площади. Квадраты должны будут установиться во всех областях человеческой деятельности, прошедшей сквозь строй психических видений исторического развития предмета.

III.

Был выдвинут вопрос о конструктивном искусстве как единственном методе искания новых форм; этот метод впоследствии стал средством конструктивных практических идей, и <он> должен быть разделен на конструкцию харче-

во-утилитарно-техно-механическую, дающую утилитарную “конструктуру”, и беспредметную архитектуру. Первая имеет под собой базу-экономию практического содержания, вторая вне экономии практического содержания. Так, например, существующая практическая утилитарная конструктура стоит в зависимости от экономических изменений содержания баз, также зависит от общего прогресса техники, технических совершенств. Это направление хочет создать харчевой мир пересозданием материовидов беспредметных в предметные совершенства идейных домыслов представляемых видений благих. Основано это направление на том, что мир, или покой, <оно> видит только в чисто харчевом пожирании, в чисто предметном, утилитарном смысле; и цель человеческую, и силу его жизни видит только в утилитарной, целеполезной смысло-логике практических предметов. От этой харчелогии все зависит, а потому все зависящее должно стать в услужение этой харчелогии, т.е. как бы получается обратное, что жители идеологической надстройки обслуживают жителей в баз-подстройке, дают им свет “истинный”, но на деле первые просвещают, а вторые работают, первые держат фонарь света, а вторые роют дорогу. Отсюда получается вывод, что как бы господствующего положения нет ни в надстройке, ни в баз-подстройке, они равно существуют.

Возможно, что идеологическая надстройка просто фонарь многогранный, освещающий бытие обратным светом. Поэтому искусство есть одна из этих граней света и работы. В этом, возможно, и <состоит> отличие человека от животного, которое не имеет идеологической надстройки, как только имеет одну практическую харчевую технику. Современный прогресс техники ничем не разнится от той техники, которая построила организм, называемый животным. Если отношения общественные будут построены только на харчелогии, то современный человеческий прогресс в этом случае будет не что иное, как создание технического человеческого харчевого организма, которое и поедало бы растительный, животный и неорганический, — организм совершенный. Простая деформация животного.

Возможно отсюда, что вся техника есть такое искусство, которое организует новую конструкцию человеческого организма в связи с новыми возникающими обстоятельствами; например, воздушное пространство, <где возникает новая конструкция,> летающий человек (птица), если это летает человек.

“Нет, мы не животное, говорит общежитие, в нас существует «духовная культура», т.е. надстройка, которой нет в животном”, — так отвечают мне. Так в чем же эта “духовная культура”, если всякий предмет должен быть практическим смыслом технического удобства <?> Ведь и животное тоже построено так, что

нет в нем ни одной части, чтобы она не служила ему только для того, чтобы добывать и перегрызать пищу. Ноги у животного существуют для того, чтобы его жвачный аппарат передвинуть к еще не изъеденному полю, живот дан для того, чтобы переваривать пищу; глаза, чтобы видеть, где она; зубы — жернова. Это конструкция чисто практическая, целеполезная, утилитарная, обращенная уже в систему, в котор<ой> он существовал. Животное — это одна из стадий развития, это старый наш организм, как старое пальто, но все же по существу <оно> ничем не <отличается> от человека с практическими предметами. При чем тут “духовная культура”?

Так вот, чтобы <от>делить себя от животного, у человека есть идеологическая надстройка, т.е. тот наиглавнейший базис, какого у животного нет. Но, может быть, в историческом развитии животного организма и была у него идея, т.е. ви́дение о лучшем техническом организме, и когда животное достигло этого совершенства, идея исчезла; так, очевидно, когда будет построен человеческий организм, исчезнут и у него идеи. В первом все звери, — во втором не все люди; мысль и инстинкт.

Вся мысль человека и инстинкт животного направлены в сторону харчелогии, а об идеологической надстройке после; но таких вещей нет, этого “после” тоже нет, так как все должно освещаться фонарем идеологической надстройки. От этого освещения зависит и форма вещей, цель, задача, форма и утилитарность организма. Какой свет, такие и формы; красный свет — красные формы, зеленый — зеленые, белый — белые; но может случится и так, что свет-то красный, а формы другие; значит, тут дело неладно.

Так неладно и с новыми искусствами: свет-то один, а формы другие; следовательно, строится новая идеологическая надстройка, связанная с подстройкой, которая оказывается другой по форме. В эту идеологическую надстройку направлена мысль человека как “высшего” существа, высшего над животным совершенством организма. Каждый человек кричит с эстрады, трибуны и каждого другого места о “духовной культуре” вообще и, в частности, о “художественной культуре искусства”, об идеологической надстройке, в которую, очевидно, думает влезть, чтобы спастись от животного и перестать быть самоедом, найти себе новую жизнь. Как в последнем крике он сознает, что вся чисто харчевая материальная практичность — недостойное дело человека, что вся харчевая прогрессия (ибо <под> прогрессом я устанавливаю понятие того состояния человеческой жизни, которое имеет в виду совершенствование, поэтому к прогрессу я отношу всю технику утилитаризма, а к культуре искусства — недвижность, постоянство, неизменность) — одна из вынужденных необходимостей; зарезать

себе подобного и съесть его или убить животное, т.е. свой предыдущий аппарат, и пожрать его (подобно цыпленку, вылупившемуся из яйца и поевшего свою скорлупу). Поэтому он выдвинул искусство, духовную культуру как нечто высшее над харчевым материальным техникумом и <считает,> что жизнь именно тогда наступает, когда входит в беспредметное, непрактическое действие искусства или духовной культуры; последняя — как бы одна из комнат идеологической надстройки или, больше того, третья безыдейная, без-идеологическая надстройка, конечность, чистая культура.

Когда труд сменяется искусством, полной абстракцией, т.е. покоем, абстракция и будет та цель, к чему идут все усилия в труде.

Итак, люди искусства разделились на два лагеря: предметников с преддверием к покою в отдыхе и беспредметников — с покоем абстрактным, <т.е. на> искусство и практичность с идеологией благ и <искусство с> безыдеологической надстройкой (искусство как беспредметность). Борьба наступает большая между чисто материальными харчевыми стремлениями и искусством беспредметным, с наименьшей заботой о материальных харчевых благах. Кто кого победит — покажет будущее: быть <ли> животному хозяином земли или человеку как новому виду, переходящему в высшую идеологическую духовную надстройку.

Итак, если водрузится сознание харчевое, чисто практическое материальное с более утонченным пищевым развратом тела, то это лишь покажет, что человек не существует, существует только животное начало, утонченное в разврате тела с утонченными нюансами материального сознания, — тогда искусству делать нечего, ибо животное начало победит похотью трезвость.

Этот вид животного начала водрузился давно, тысячелетия проходят в его славе, и славу его венчает венец искусства: в идеологической надстройке царствует уже не вид, а образ животного, а у него в лакеях и художник, и музыкант, и поэт. Они наиглавнейшие подпевалы, воспевающие в стихах утонченный материальный практический разврат тела. Безумие земли возводится в ум материальных утончений. И потому, может быть, и есть разница между животным и человеком, что человек всепожирающее существо, умом все пожирать может и пожранное обращать в своем мозгу в умное состояние... Животное ест травы и мясо, а человек поедает животных — и все органическое и неорганическое, а то, что желудок не поест, умом поедается. Сила его конструктивной инициативы именно и направлена к этой единственной цели механического удовлетворения телесных потреб, в чем он и видит необходимость борьбы за существование, а искусство только одно из агиттехнических средств этой борьбы. Вся культура и состоит из этого, и искусство как особая культура

рассматривается как абстракция, как ненужность, а нужность приложимая является упадком искусства.

К этой-то конструкции нужности и было приспособлено изобразительное и вообще искусство, как надстройка к подстройке, т.е. идеологическая надстройка стала мезонином, в котором поселились разного рода подмастерья — живописцы, идеемазы, поэты, музыканты, которых иногда вызывают, чтобы оформить ту или другую идеологию. В этом тоже его отличие от животного, которое не имеет ни тканой материи, ни расписных блюд, ни разных столов.

Это новый вид животного с претензиями на художества — я-де не могу есть пищу иначе, как только с блюда, да еще расписного, а не простого, поэтому искусство нужно привлечь к оформлению простых утилитарных вещей в вещи изящные, в этом все совершенство изобразительного, декоративного, прикладного искусства в производстве. В этом искусстве должна воспитываться молодежь как новые мастера новой эпохи материальных совершенств пищеварительных кастрюль. “Искусство в производстве”[1]. — Так должно искусство в своей торжественной ризе оформить живот или кастрюлю, шествующую на кухонную площадь торжества харчевой идеологии (годовой престольный праздник идеологической надстройки, в который все явятся убраны, причесаны и нарумянены). В этом и есть наивная попытка искусства изобразительного, прикладного перетащить кастрюлю в идеологическую надстройку, позолоти<ть> рога быку, обратив его в красоту. Это еще не значит, что бык по своему существу уже жилец идеологической надстройки, а искусство думает именно так, что, разрумянив инженера в живописном портрете, инженер уже перешел <оно уже перевело инженера> в идеологическую надстройку искусства.

Земля захвачена поварами, покрыта планом сплошной кухни и всевозможными совершенствами кастрюль и кухонных плит; <повсюду> “предметы необходимости”, которые имеют два костюма: черный и парадный.

Театр как искусство служит зеркалом отражения этих пищевых торжеств быта (“идеи в быту”), и если бы не пищевые торжества идей, то, очевидно, художнику пришлось <бы> быть безработным либо выражать искусство беспредметное.

***

Земля делится на две половины: в одной половине кладбище, <на> котором похоронена битая посуда, в другой половине — кипит жизнь, происходит варка в горшках моркови и капусты, что и является содержанием производственных идей. Вся архитектура, вытекающая из целесообразной задачи

со всем ее искусством, есть только форма горшка в искусстве, как некая специя вкусовых соединений, связь блюда с пищей яв<ля>ет собой полный недомысел. Тогда как в архитектуре существует верный принцип в чисто беспредметном сооружении новых материовидов на поверхности нашей планеты, вытекающ<их> из чувства или эстетики, идеология котор<ых> не утилитарна и необратима в кровать, фабрику, храм и т.д. А между тем архитектура как сооружение идеологической надстройки вне предметной утилитарной необходимости стала простой берлогой классового или внеклассового потребления для переваривания пищи в художественной форме (художественная культура в производстве), вернее, идеологическ<ой> опочивальн<ей>, разделанн<ой> в художественный стиль. “Мы должны стать мастерами высокой квалификации”!!! Для того, чтобы суметь вырезать из материала кровать, стол и кастрюлю, обращая ее в “высшую духовно-художественную форму”. Но это обращение только попытка недомыслия утилитарного человека, пытающегося обратить вещь в художественную форму, это значит уничтожить вещь и обратить ее в музейную неутилитарную вещь; художественные вещи как бы проходят свою болезнь “утилитарную” и в конце концов выздоравливают. “Все наши усилия должны устремляться только к тому, чтобы как можно <художественнее> утончить утилитарные кастрюли, стол, плиту”, а вся наука о художествах должна учить, как построить художественные явления, чтобы их нельзя было обратить в художественно-практическую вещь.

Происходит обратное, что все, что не имеет непосредственной цели <в> утилитарном, должно быть изгнано, поэтому Новое искусство объявлено абстрактным, а не конкретным. Это не относится к идеологической надстройке утилитарной логики, под которой есть надстройка харчевых механических утончений удовлетворения тела. И воскликнет “дух” из надстройки идеологии изобразительного искусства: “Да здравствует морковь и капуста”; все должно им служить — живописец, поэт, музыкант.

Морковь воплотила дух, стала одухотворенной, но человек стал неодухотворенным, он все одухотворяет утилитарные вещи. Распластался дух его на весь мир земли и покрылся требухой. Человек — харчевой производственник — <это> валяющийся желудок на художественной постели, т.е. в идеологической надстройке художественной спальни. Надстройки идеологические суть поэзия, живопись, архитектура, музыка — все то, что воспевает содержание горшков. Искусство путают с техникой утилитарной и по неведению — как папуас втыкает кольца в нос для красы, а перья страуса в голову, — так втыкают искусство во всякую вещь (приклад) <для> обслуживани<я> искусством промышленности.

В идеологической надстройке происходит бальзамирование харчевых предметов художественн<ой> консерваци<ей>, которые поступают для хранения в музей. Таким образом, портящиеся предметы обращаются в “вечное неизменно прекрасное”;в этой попытке и существует цель, принцип — сущность искусства обращения технических вещей в нетехнические, в прекрасные, музейные, вечные, ибо технические вещи не могут быть вечны, они временны, ибо их изменяют новые обстоятельства, а прекрасное ничто изменить не может, для него не существует таковых обстоятельств; оно вне времени и пространства. В этом деле поняли силу искусства хитрецы-идеедатели и сделали из искусства холодильник, для чего и был выброшен новый как бы лозунг “Искусство в производстве”, искусство должно обслуживать промышленность. Таким образом, что называется, выручили искусство от беспредметной гибели, приспособили и дали кусок хлеба. Искусство проведено на путь утилитарный, но функции его все же не утилитарны.

***

Вся практическая утилитарная харчевая конструктивность все силы земли берет для трех потребностей: одну часть <сил> берет и конструирует их так, чтобы поесть другую силу, другую же берет для еды, третью для обработки еды.

“Дух” свой искусство несло как “венец красоты” и венчало им морковь как содержание кастрюли в своей “высшей” эмоциональной чувствительности. Искусство не знало, как избавиться от этой обязанности сочетания кухни, художника и повара. Искусство в производстве — это значит: держать опрятную хозяйку в харчевне по консервированию содержания идей в художественном бальзаме; отсюда в надстройке идеологической есть особые отделения искусства, которые и заняты этой гигиеной утилитарных вещей.

***

Государство или его представители, общество и критика обвиняли художника нового искусства в праздности, объявили его творчество праздным, ненужной роскошью, а художников дармоедами, нахлебниками, спекулянтами, фальсификаторами, людьми, занимающимися безделушками, подсовывающими обществу фальсификацию вместо подлинного продукта изображения лиц. В этом случае искусство лишь достигло того, что стало выражать то производство, которое лежит в его (Искусства) существе, и критика, не найдя в них продук-

тов домашнего обихода, даже их образа, сказала, что это не продукт, а фальсификат, неизвестно что: ни глаз, ни ушей. На самом деле возьмет отчаяние идеедателей. А критика, тоже спец, присоединяется, <поскольку> не знает, что, собственно, ценить в безличных картинах. В старых произведениях предметы стали беспредметны, т.е. не конкретны<ми>, а абстрактны<ми> образ<ами>. Так что же теперь ценного в натюрмортах Сезанна <?> Груша, которую нельзя съесть, даже осязать, наощупь попробовать <?>

Как призрак, новое искусство в самом своем начале беспредметно, абстрактно для всего остального, но всегда конкретно для самого себя. Последнее относится ко всем новаторам Новых Искусств, которые по отношению к себе все делают конкретно, а следовательно, никогда ничего абстрактного; возможно, <у них> все будет конкретно и все абстрактно, это зависит от соотношения. Но в этой праздной для них работе скрывался новый человеческий гений, к которому вся практичность должна прийти — именно к абстракции. В этом ее цель, — а новая беспредметная архитектура, во власть которой и должна попасть земля, станет новою формою покоя, как апофеоз жизни.

Этот апофеоз и будет границей торжествующего человека, преодолевшего труд, что неизбежно, ибо сомнительны осмысленные цели конкретного материализма. Все люди как один под руководством гения архитектуры искусства должны выйти и строить новую форму земли, отделяя конструктуру утилитарную. К этому новому праздному занятию ведет даже каждый шаг создания, которое в конце концов должно возвратиться в бессознательное царство искусства, <из> которого вышло.

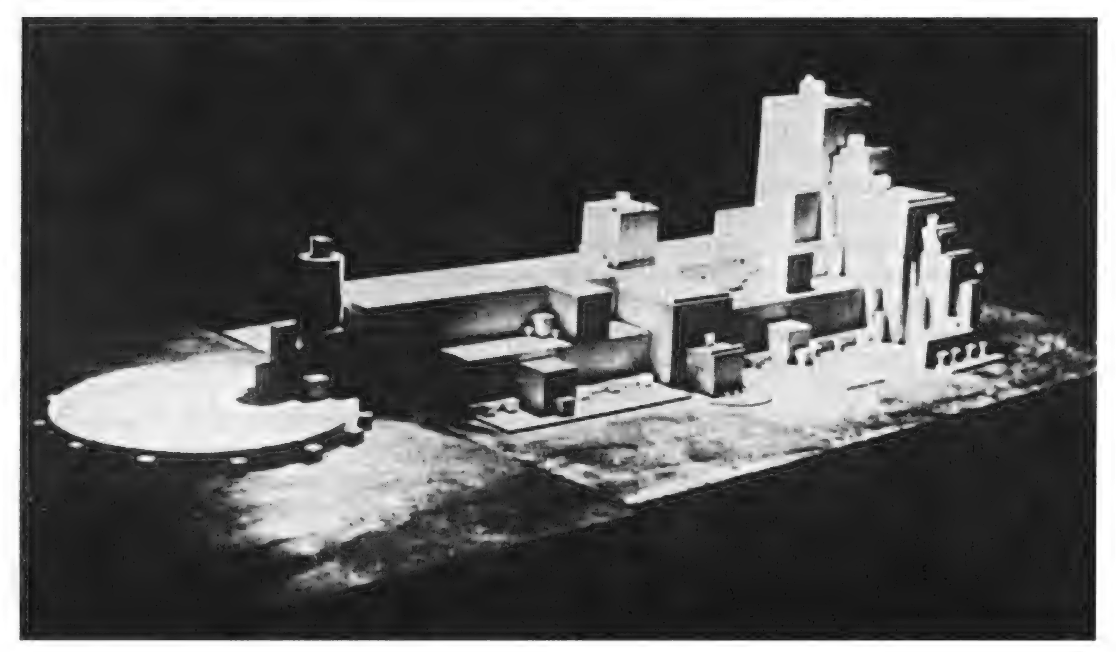
У живописца скрывалась новая система живописной беспредметной сущности, где все числа сводятся к “ничто”. С этой сущностью и будет борьба практической харчевой конструкции, т.е. смысла с бессмыслием, дней праздника с непраздничными днями, и праздное должно победить непраздное; и дни праздные победят дни непраздные; безделушки победят делушки, ибо в самом человеке лежит праздник. И уже труд не может обойтись без него. Но рано или поздно живописная беспредметная система, вскрывающая сущность искусства, станет силою, ибо она впервые выяснила суть всех проявлений; будь то религия и искусство или экономические законы баз — они все являются призраком, уходящим во времени, <они> становятся манящими галлюцинациями, искажающими действительность. В ней раскрытие всего того, о чем кричал человек и создал в пустыне эхо как призрак своего крика, эхо ему показалось действительностью, к которой нужно идти.

***

В непрактическом бессмысленном создании абстрактных архитектурных беспредметных отношений будет разница с практической харчевой конструктивностью, или системой целеполезных представлений, ее методами или подходами к этой цели; как бы в поставленной цели обнаруживается вся смысловая деятельность. Цель отсюда рождает все конкретное, рождает и заводы, и конторы, творит маньяков, воображающих себя директорами, инженерами, бухгалтерами, рабочими, крестьянами, чиновниками, художниками и т.д.

В практической системе всякий должен помнить печку, от которой нужно танцевать, знать “откуда и до куда” В абстрактном этого не существует, из него выпали эти две точки.

Оформляя беспредметность, я не хочу все же <не> сказать, что дело все в неверном методе конструктивных строений, исходящих из задач практических, и верном — конструктивных беспредметных, что все в сущности практические



К.Малевич. Архитектон. Около 1925. Не сохранился

цели и достигают своей практичности именно в абстрактном сознании, в котором выпадают все предметы целевые. Достижения абстрактного устанавливают предел, границу, к которой вся конкретность идет.

Таким образом, вся идеологическая надстройка чистого человека должна состоять из абстрактного мировоззрения в противовес получеловеку-животному, который имеет три функции: убить, съесть и размножиться. Выполнение этих трех функций общежитие называет скотскими или животными, не человеческими, а человек все же исполняет целиком те же функции, но оправдывает себя всей своей идеологической надстройкой. Животное только как бы техно-механическое явление, аппарат с тремя сказанными функциями. Все у него имеет технический смысл, выработанный в ходе обстоятельств, и каждая часть служит исключительно аппаратом для добывания и переваривания пищи. Следовательно, признаки в человеческой органической, психической системе новых сдвигов в сторону новой формы действия разумеются не только в совершенстве орудий, но главным образом признаки эти видятся, скажем, в искусстве, науке и религии; это то, чего нет в животном, это новая идеологическая добавка, надстройка. И <тем>, что мы этот технический аппарат отодвинем назад, — <мы> отодвинем от себя животное, которое мы превзошли в пищевом разврате.

Этой идеологической надстройкой маскируем свой животный лик, поэтому и хочется, чтобы всякая практическая вещь была одухотворена свыше художеством, замаскирована, была бы приличною, скрывая свою суть высшего утонченного развращения. Но в этом направлении возникло три течения: одно за искусство в производстве, другое за чистую утилитарную конструкцию, т.е. за полное обнажение, за полный разврат тела во всех его видах удовлетворения, — это чистый практический конструктивизм (конструктура), и третье — за полное освобождение искусства от всякого приклада, <за> “искусство как таковое”. Искусство призвано покрыть собой это развращение художественной формой и в нем оправдать себя.

Итак: за все наше тысячелетнее существование человека мы еще не достигли, не пришли к человеку, он еще в виде образа находится в искусстве как образ прекрасный; мы еще не достигли его идеологической надстройки, а достигнув ее, мы должны и победить ее, ибо образ этот только тень действительности. Мы еще не победили животное и не стремимся уйти от него, оно еще не идея и не образ, мы же только строим харчевую материальную систему и проводим пути к совершенному животному; то, что должно быть абстрактно-прекрасным, т.е. непогрешимым, приводим в угоду конкретным предметам.

Харчевая система, одна из трех функций животного, не должна останавливать другую деятельность, деятельность искусства, ибо в искусстве образ прекрасный человека. И <это нужно> для того, чтобы не остаться в историческом развитии харчевых оформлений новым млекопитающимся животным видом “электрической эпохи”, светом которой <сегодняшний человек> яснее хочет разведать материальные блага <и> в раскопках которой будущий человек найдет наши останки скелетообразных животных с признаками надстроенных идеологий.

В настоящее время, в период решительной работы над харчераспределением, не надо забывать о той идеологической надстройке, которой суждено стать в будущем не надстройкой над кухней, а целым зданием беспредметной архитектуры. Все практические сооружения государства, общества, религии, церкви, академии, фабрики, как три разные идеологии, разнящиеся только в методах, <но> с одной и той же поставленной целью, должны прийти к беспредметности — из троеточия в одноточие.

Из этих трех начал не нужно делать искусственной электрической <эклектической?> вещи. Ведь всегда была попытка — искусство, религию и фабрику соединить в одно целое произведение — “государство”;<это> — эклектическая сумма, в которой каждая цифра говорит сама за себя. <Но эти цифры> рано или поздно станут самостоятельными.

Эта новая попытка разделения этой суммы и оставление одной цифры как самостоятельн<ого> знак<а> даст чистые формы или чистые виды культуры.

Вырастание государственных, экономических, харчевых форм происходит под давлением трех функций: размножения, еды, убийства, которые и должны найти себе нормальные отношения в экономическом социализме (такова мечта человека), в котором предполагается три функции: размножение и еду привести в организованный вид.

Все государственное производство создает исключительно целеполезные предметы, вызывающиеся функциями организма “необходимости”. Говорить здесь о<б> их художественном значении не приходится, ибо всякая техническая вещь возрастает только на технических задачах той или иной необходимости трех функций, и в этом ее чистота, собирающаяся стать вечной гармонией экономического отношения <...>. Искусство уже довело свои отношения до полного безвремения. Таким образом, харчевая система тоже хочет стать прекрасною, и ее орудия тоже должны быть прекрасными и постоянными, как в искусстве, и даже многие люди начинаю видеть орудия красивыми (красными) и постоянными, как в искусстве.

Если в любой хозяйственной машине находим красоту, то это обычное явление отношения наших чувств ко всем явлениям, возбуждающим приятные ощущения, в которых, однако, нужно различать художественные и нехудожественные элементы, ибо если суммировать то, что нравится, то что казалось в машине прекрасным, то сумма прекрасных элементов даст произведение, не похожее на объект. Машина уже потому не может быть прекрасной, ибо она не форма, т.е. отношения не строятся с точки зрения отношений одного элемента объема к другому на основе художественных пропорций, в ней пропорция сил злобных и негодующих, вытекающих из цели преодоления, <цели> победить, убить. Форма может быть в искусстве, скажем, архитектуре, скульптуре. Ноги или глаза разве созданы как художественные формы, — нет. Что же будет оформлять художник в том, что имеет свою самостоятельную идею развития и свои законы необходимости, — ему остается преобразить человеческую действительность в образ искусства, ибо действительность человека — действительность той же злобности преодоления.

Между мастером искусства и мастером-инженером существует разница: первый мастер пытается выразить те формы, которые составляют приятные эмоциональные ощущения; у второго, в большинстве случаев, <главным является> его желание воплотить силы в известные орудия для борьбы и нужд, обеспечивающих человеческое материальное сознание. Само орудие есть группировка злобных сил для покорения. Враждебность — их начало. Заставить силы принять нужную художественную форму первый мастер не может, ибо он не исходит из чувства “красоты”, которое не имеет врагов в стихии, поскольку оно “чистой культуры”; оно определенного постоянного плана исторического развития не имеет, его произведения вызывают вечно одни и те же приятные ощущения, ибо перед ним нет врагов и природа во всех своих чертах стихии всегда прекрасна художеством. Это то, что общежитие называет вечной красотой; следовательно, такое произведение вне времени, вне мысли, вне ума. Таких произведений в области машинной прогрессии нет; нет, очевидно, ничего прекрасного в целом практическом мире, ибо мир практический — мир призрачный, обманчивый, временный.

Может ли в этой среде появиться художественная культура чистого вида? Очевидно, что нет, ибо в ней апофеоз практического усилия. Очевидно, что художественное начало в этой среде может быть только в виде приклада. Но предметы сами по себе хороши или плохи, следовательно, само художество как вид приклада в форме агитпроизводства, агитполитики, агитрелигии, обслуживающего агитидеи, — недоразумение, а то <и> залезание в материал других идеологий.

Таким образом, и в данной эпохе 20-го века нет искусства как чистой культуры, хотя 20-й век богат его признаками. Ибо современность наша стоит на чисто практической утилитарной прогрессии (железной болезни) и углубляет только методы идей экономических и политических материальных благ. Отсюда вырастает металлическая прогрессия, или индустрия (заболевание железом). А само искусство стало более ограниченным, узкополитическим, специально предназначенным для прославления материальных благ и железного к ним пути. Тем самым линия искусства, которая дала поворот или сдвиг в сторону своей чистой культуры, была в одной своей части протянута к линии хозяйственно-политической прогрессии. Разъагитированные художники протянули эту линию искусства к производству. Часть их пошла за идеедателем, вождем-хозяйственником, и объявила свое искусство конструктивным (и <они> стали путевыми людьми), другая — осталась на своей линии чистого искусства (беспредметники); <они –> беспутевые люди, без пути. Но само сознание обоих группировок было настроено <одинаково> и пошло за общим ходом социалистических хозяйственно-политических сдвигов жизни. Между ними было различие то, что первые, конструктивисты, пошли в практическую сторону, вторые — в художественную; для последних динамика стала материалом для создания художественных форм, для первых — значения не имела, а следовательно, металлическая прогрессия техники стала временной средой для обоих. Отсюда главным образом возник футуризм и динамический беспредметный супрематизм.

Таким образом, новые искусства стали развиваться в индустриальной среде и, естественно, выдвинули и новую школу выражения динамических напряжений. Новые художники, таким образом, шли вслед за развитием металлического прогресса железных болезней и были как бы дополняющим <к> тем инженерам, тем идеям, которые были увлекаемы теми же динамическими ощущениями, но оформля<ли> динамические силы в злобные законы борьбы и преодоления, машины и проч., <т.е.> выража<ли> те ощущения, которые возникли в художнике в художественной форме. Таким образом, впоследствии Новые искусства дали абстрактные формы художественной динамики (см. Аэровидный Супрематизм), которые и могут служить с точки зрения нового искусства элементами в новом воспитании учащихся в новых художественных училищах как соответствие практических и художественных линий. Отсюда изобразительное искусство иллюстративного вида (описательное) должно уступить место новому. Также как <в связи> с появившимися у нас моторами и телефонами, <им> должны уступить место письменное сообщение и езда на двуколках. Но эти динамические силы металлической среды могут соответст-

вовать только футуризму и динамическому супрематизму и конструктивизму, свидетельствующим о том, что в этой среде жил художник, который оформил среду этих сил.

Отсюда ясно, что многие формы старого изобразительного искусства должны отпасть, ибо художники его никогда не жили в этой среде. В передвижении должны отпасть: лошади, ослы, двуколки, телеги, экипажи. Развитие радиотелефона должно уничтожить почту. Тоже все натюрморты, натурщики <и тому подобное> как формы должны уступить место новой форме динамофикационной эпохи.

Наступила бы новая эра в художественном воспитании, она была бы логично связана <со> всеми новыми образцами мастеров динамической эпохи. При этом условии натурщик и натюрморт должны быть изгнаны, так как это элементы живописные, станковистические, имеющие свою культуру и среду, и с точки зрения динамической художественной школы <они> будут рассматриваться как древность художественной точки зрения отошедшей вглубь живописной провинции.

Отсюда мы видим, что динамические обстоятельства вызвали у художников новую форму. И, таким образом, мы можем утверждать, что жизнь искусства зависит от прогресса жизни, которая в данный момент стала динамическою; следовательно, формы искусства зависят от того или иного обстоятельства, вызывающ<его> те или иные натюрморты, но само по себе искусство развиваться не может. Но такое установление было бы неверно, ибо факты живописные дают другие доказательства; они говорят, что все искусство всей имеющейся жизни остается неизменным во всех изменениях жизни; таким образом, в нашу динамическую эпоху искусство каменной эпохи — искусство, равноценное <ей>. Следовательно, в жизни, меняющейся по своим материально-экономическим сдвигам, остается неизменным чувство художественного отношения к тем или другим изменениям жизни. Отсюда художник, охватываемый стихией природы, меняющий состояние ясного дня на бурю и дождь, — не изменяет свои состояния. Искусство имеет разные формы, но <оно> одинаково в художестве.

Но если бы все динамические образцы действительно заменили натурщиков и сами стали натурщиками художественных школ, что бы сказали живописцы и архитекторы — <они> завопили бы и закричали о том, что гибнет художество. И да здравствует Паллади<о>, да здравствует старый Рим! Да здравствует Русский стиль!

Очевидно, что под художественным они бы разумели только старые формы, и живописец с архитектором заботились бы о том, чтобы воздвигнуть в ми-

ре моторов и телефонов мосты в стиле Паллади<о> и на площадях устанавливать дворцы и храмы старых богов, которые бы названы были “Дворцами труда” или по их типу построить дворец труда. Уже этим самым они признают незыблемость форм искусства, вечную абсолютную красоту, в которую может одеваться вся современная динамическая жизнь. Это противоположная сторона динамической линии жизни и идеологии металлической современности, которую пытаются закупорить в век каменной эпохи. Это показывает и подтверждает, что и сами идеологи, идеедатели революционных сдвигов, не признают движения в искусстве и не предполагают допустить возможным появления новых его форм, <идущих> от изменившейся жизни.

Не есть ли зов к монументальному, к изящному искусству желанием статизировать моменты жизни динамической в искусстве, т.е. ставить их в такое место, где они получат полную консервацию, преобразуясь в красоту. Под монументальным, очевидно, разумеется наикрепчайший форт искусства, в котором может жить содержание.

Нужно решить, в какие формы должно оформлять<ся> современное динамическое практическое содержание в русском стиле, Ренессансе, Людовике, Ампире; и будут ли эти стили образцами или формами, в которые можно отлить лицо современности. Вот здесь-то окажется, что вождь современный не захочет быть выражен в той или другой форме того или иного стиля, он будет искать стиля, вытекающего из его идеи и его современности. Даже при том условии, если останется понятие того, что <старое> художество является наивысшим оформлением современной идеологии.

Не все ли равно, в каком стиле упокоится лик идеедателя, или станет образом святым, — ведь во всех этих стилях искусство <?> Не все ли равно, в чем и через какую идеологию (домысел) я стану святым ликом, будь то религиозной, духовной <жизни> или материалистической, художественной <?> Есть ли форма архитектурного кремля такая форма, в которую можно отливать любой вокзал, в которую можно закупорить организм современного живого динамического сознания <?> Могут ли быть введены в худшколы эти формы для воспитания молодежи, живущей в динамической эпохе <?> Допустим, что Периклово время есть великое противостояние Искусства, которое опять пришло к своей ближайшей точке к нашему динамическому диску, то это <все равно> не значит, что оно застанет того же Перикла и тот <же> строй жизни; это не значит, что с той поры <его> расцвета у нас не было ни осени, ни зимы, ни весны; это не значит, что наша современность должна оформиться им — уже потому, что их среда не динамического состава.

Итак, искусство пришло вновь <не для того,> чтобы влить<ся> в свои формы бывшего великолепия, а чтобы преобразить существующее в новые формы искусства.

Итак, новое великое противостояние искусства наступает сейчас в архитектуре (суперматия архитектурная) как статизирование динамического беспредметного разгона.

В пояснение скажем, что <если> художество было в каменном веке в образцах камня и в образцах бронзы в бронзовом, мраморном, стеклянном, паровом, то очевидно, что оно будет в электро- радио- магнитной эпохе, обращенной в форму искусств, в образцах динамических, что и в этом случае оно должно иметь новую форму уже чистой культуры. Все перечисленные эпохи человеческого производства — технических усилий: к ним были приложены художества, и человеческие чувствования художественной формы были как предельное оформление завершенности практического бытия; в этом, может быть, отличие искусства современного, что в первом (в художествах <прежних эпох>) остались признаки предметов, во втором, современном <искусстве>, они исчезли.

И последнее верно, ибо приложить вечное к невечному нельзя, это все равно, что на шею мертвого человека повесить ожерелье как художественное произведение; труп сгниет, а ожерелье останется, следовательно, искусство пережило все содержание.

Теперь, спрашивается, по каким же художественным образцам мы должны воспитывать мастера нашей современности этого нового оформления, что чувство его должно ощущать? Настроить его нужно так, чтобы оно не промахнулось и ощутило бы волну современную, но ни <какую> другую, и создало бы форму именно из современного явления.

Многие живописцы скажут, что необходимо воспитывать на том, что уже понятно и признано — на образцах безукоризненных, и <они> скажут, что образцом является эпоха Возрождения в живописи, откуда нужно поколению современности исходить и Венеру Тициана промазать современным живописным материалом или на ее постель положить пролетарку и промазать живописью, понимаемой Тицианом, и тогда оно будет здоровое, современное, или пролетарское искусство.

В архитектуре <– это> образцы времен Перикла, которые нужно восстановить современным техническим материалом и <художнику следует> копировать храм Афродиты, возводить его из современного материала, будучи одухотворенным пролетарской трудовой идеологией, а потому думать, что это возрождение храма Афродиты уже есть “Дворец труда”, выражающи<й> пролетар-

ское искусство. За этим голосом, пожалуй, потянется любой социалист современных республиканских государств, забыв, что наше время требует новых организаций бытия, а следовательно, и новой психики и форм искусства.

Если в нашей современности в действительности лежат новые безбожные пути, если наша современность смела старых богов, если наша современность действительно Пролетарская Революция, а не революция богов, то не есть ли здесь заговор старых богов оформить и пролетарскую революцию в форму религиозной ризы, пользуясь верою социалиста в будущее, в мощи прекрасного искусства в гробах истории, в которых видит здоровый пласт. В эти здоровые пласты искусства и нужно оформлять наше новое динамическое сознание. Но, на мой взгляд, образцами должны стать наши: мотор, электричество, магнит, зарождающаяся эпоха электричества, — это те элементы, которые художник преобразит в формы искусства нового вида. Ибо это тот вид, которому суждено остаться вечным. Это новая форма искусства будет содержанием нашей современности, но не практическое содержание и лики, вложенные в искусство. Искусство, принявшее в себя лик или содержание идеи — есть нелепость, ибо, повторяю, всякое содержание есть временно.

Динамизм, радио, электричество — есть элементы наших новых ощущений. Но и это не значит, что для искусства динамизм будет содержанием, поскольку в нем выражены практические идеи. Допустим, что принимается также положение воспитания мастеров, которым должно быть вручено оформление новой электрической, металлической эпохи в том смысле, как я говорил о содержании, тогда художественный институт должен быть освобожден от всех агитов, от всего производства, ибо только при этом условии возможно получить чистый вид культуры, как чистый вид меда, и <только тогда> можно избавиться от эклектизма прикладнического. Признавая же искусство как средство охорашивания утвещей <утилитарных вещей>, т.е. <вводя лозунг> “искусство в производстве”, мы должны поставить художественный техникум во главе всего производства, <и тогда> инженер, техник, плотник, слесарь, портной, токарь должны быть в художественно-технических мастерских, иначе наша электрическая эпоха будет не художественной. Инженер должен знать, как завершить свое изобретение, как его оформить в художественную форму, о самом же искусстве будем иметь <только то> понятие, что художественный элемент пристроен к полезной вещи; наступит как бы рационализация искусства, как раз то, чего в художествах нет. Оно эмоционально, иррационально — следовательно, соединить рацию с нерацией все равно, что соединить умное с безумным — <это сделать> нельзя.

Искусство в производстве не может быть, так как от этой смеси получается — аэроплан с павлиньим хвостом и львиной головой.

В продолжении большого исторического времени ни критик, ни общество, ни сам художник не знали, куда пристроить искусство, сделали художественную форму, а к чему ее прицепить — неизвестно; так как <и> до сих пор не знают, что с ним делать, <то> решили его пристроить к делу, т.е. <объявили лозунг> “искусство в производстве”. Если совместить эти два восприятия — художника и инженера, то необходимо, чтобы художник окончил и техническое училище, чтобы знать изобретение, чтобы его как бы искусство осмыслить. Одеть котелок на морду мотору и крахмальный воротничок для красы. Как же понять тогда критику, которая в своих органах печати сплошь и рядом стремится к уничтожению беспредметного искусства как такового, а утверждает предметное, пришивает идеологию искусства как приклад. В другом случае <она> считает художество праздным и роскошью и, <для того,> чтобы оно не было таковым, приспособило<сь> к производству практических вещей, сделало <бы> их “полуроскошными”, отсюда устанавливает <свой> лозунг “Искусство в производстве” — тогда как производство дело техники, у которой вещи формируются не по эстетической необходимости, а по технической потребности. Вместо предоставления <искусству и технике> свободного развития устроили эклектическое бракосочетание эстетики с практическим предметом. Нужно ждать эклектического потомства — телефона с павлиньими перьями.

Это не точка зрения Нового Искусства, ибо в его новой точке смотрения видятся новые формы динамического происхождения, вскрытые футуризмом, который и вышел из металлической логики современности, что находится в параллели с производственной техникой в смысле выражения динамического сознания и ощущения.

Практическое производственное Государство видит только энергию, которую возможно использовать для осуществления практических предметов. Совсем иначе воспринимает эту энергию художник. Первые видя<т> в электричестве электрификацию, радиофикацию, или в обобщении “динамофикацию”; вторые ощущают в них и видят элементы для новой художественной формы. В современном организме человека кровь, мясо и кость отошли в прошлое, как <и> натюрморт из груш, яблок или наковален, молотков, кранов, как и натурщица. Сейчас позируют силы, вращающие моторы машины, дающие электричество двум: художнику и технику. Они организаторы этой силы. Один в художествах, другой в практике, один строит, если можно так сказать, государство искусства, другой — государство харче-техническое.

Отсюда ясно, что государство, будучи убеждено в последнем и веря в техника как пастыря, ведущего к благому будущему, хочет воспитывать мастеров Электро-Техникума, которым и вручит строительство новой динамической эпохи; сознание мастера будет направляться по линии этих сил, ибо в них и в него верят; если людям не удалось достигнуть блага через камень, бронзу, сталь, железо, то очевидно, новые силы электрические наконец достигнут царства благого. Этих надежд и веры нет больше в искусстве, ибо оно уже пришло, ибо оно уже есть царство вечное, царство прекрасное. Этой вечностью и хочет идея предметная покрыться, приобщиться, приложиться.

Какие же Государство поставило образцы для воспитания мастеров производственных и обучения мастерству <?> Ясно, что <это –> все то, что добыто изобретателем технического практического совершенствования, все то, что образует линию практической современности, т.е. последние изобретения. А в художественных академиях ставят старые натюрморты, гипсы со старыми методами, подходами. Проходил ли изобретатель художественное образование? Нет. Может ли тогда считаться изобретенная электрическая лампа художественной формой или динамомашина? Не может. Очевидно, что не в художестве его дело, этот приклад для него лишний. Дело в том, что изобретатель через большую экспериментальную исследовательскую работу изучения законов сил нашел систему, т.е. закон распределения этих силовых свойств, весомости давления приятия и отказа, и применил эту систему к практическому делу. На этом обосновывается вся его работа. Почему воспринимают этот аппарат, вещь как форму художественную — неизвестно. А всякий говорит — какой красивый автомобиль. Изобретатель же о форме не думал. Отсюда художество не есть некий закон, а только восприятие от закона. Все делают одно дело в своей эпохе. Все выражают степень динамическую. Академия в области художеств — завод, заведение динамических вещей.

Таким образом, возникло два техникума: один, скажем, электро-металлический, другой — художественно-эстетический. Первый, как мы видели, поставил для воспитания и образования мастеров все достижения изобретений техники в своей аудитории; другой — должен поставить все виды художественные, ибо нужно признать, что эстетические видоизменения меняются с тою только разницей, что во всех видах существует неизменность эмоциональных приятных ощущений.

Этот факт подтверждается тем, что в наше время восторгаются старыми формами искусства. Древние формы до того вызывают приятное эмоциональное ощущение, что сегодня, в 20-м веке, ни один архитектор и живописец не могут от них отказаться. Этим тоже можно объяснить и силу устремления к проведению

этих форм в нашей современности. В этом ошибка современности. Хотя старое и будет вечно прекрасным, но все же нельзя облачиться современному человеку в костюм Перикла. Правда, что и наш современный костюм не является художественным, его можно считать чисто утилитарным, <поскольку> наше практическое капиталистическо-материальное воззрение уничтожило в нем художественный элемент. Отсюда вижу, что художественная Академия выпадает <из современности> со старыми видами искусства, со старыми взаимоотношениями, ибо художник — в кругу новых видений практического материализма. Нужна Академия Нового Искусства как приемник чувства динамофикационного. В этом полная связь, един<ая> дорог<а> современност<и> технической конструктуры с архитектурой искусства как царством прекрасным, в которое жизнь хочет попасть, потому она и зовет искусство в производство, зовет царство прекрасное, но оно не идет.

Новая архитектура повлечет за собой и новый вид всех одежд и вещей, вытекающих из царства прекрасного, но не хлама практического, насаждающ<его>ся капитало-материалистическим движением.

Правда, водворение новых форм искусства в Академии очень трудно по причине того, что в Академии укреплены формы старые, плененные практическим царством: натурщик, натюрморт и т.д., которые сейчас и колеблются не то в сторону станковизма, т.е. искусства чистой живописной культуры, не то в производство. Из станковизма хотят, в свою очередь, сделать прикладную линию в смысле портрета, отображения быта и проч., в чем и видят выход, соответствующий современности, отодвигая все завоевания нового искусства. Но это не выход, это только метод <подхода> к убийству искусства. Современность материалистическая начисто в производстве губит искусство повторением того же метода приобщения абстрактных форм нового искусства к конкретным задачам, <соединяя абстрактные формы> с производством в буквальном смысле делания новых вещей, и оно <производство> уже получило своеобразное искусство в виде конструктивизма, нового прикладничества. И если бы новое искусство не распалось на две линии — беспредметного супрематизма и конструктивизма, то побед<у> конструктивизма надо было считать <за> гибель искусства вообще.

Итак, если будут поставлены новые образцы всех достижений техники в техникумы практических достижений, то воспитание мастеров двинется по новому пути от последнего изобретения, т.е. последнего “да”. Если же это “да” есть бытие, вставшее в непосредственное соприкосновение со мной, то, очевидно, оно находится в моем времени, <поэтому> оно и может дать мне те или иные движения, направить мое сознание, заставить принять те или другие соображения к развитию той или иной силы; но если предо мной будут поставлены

археологические <формы жизни, то есть> бывшее некогда бытие, бывшее некогда “да” как формы некогда жившего в нем сознания, то очевидно, что современное “да” должно будет принять форму прошлого “да”. В этом вся причина того, что храмы идолопоклонцев стали теми же храмами христиан, в которых живет сознание христиан. Тоже если новая антихристианская современность в этом же храме христиан определит свое сознание, то очевидность <очам видность этого храма будет> та же. И если предо мной будет поставлена форма современного “да”, то очевидно, что современность получит новые формы.

Мое бытие другое, — т.е. точка зрения на то же пространство, время и на все находящееся в природе, — <оно> многообразнее, чем было вчера, а тем более в прошлых веках, и раз оно многограннее, — то очевидно, что производство моей современности другое, <оно> многогранн<ее> и иное по форме. Вот эту многогранность и нужно ставить (и она ставится) во всех научных и производственных учреждениях и заведениях.

Тоже и в художественно-живописной стороне искусства должны быть новые отношения и новый материал для изучения новых форм искусства. В технике будут читать о бытии технических совершенств как потребности и необходимости человека, котор<ые> вызываются “борьбой за существование”. Они будут заняты устройством в человеке животного харчевого отношения к бытию, урегулированием трех функций: убийства, пожирания и размножения, со своей чисто харчевой идеологией и удобствами. Они будут создавать мельницы, машины, агрономические совершенства выращивания плодов, овощей, <будут> вырабатывать новую кожу как платье. Натуральное производство продуктов питания будет обращаться организованнее. Говоря другими словами, будут соверш<енствов>ать всю харчевую роскошь, в чем и будет вся идея и идеология всей электрометаллической эпохи техникума, <в которой человек выступит> как новый совершенный пищеварительный аппарат с лозунгом — “я для того, чтобы жить, живу же для того, чтобы есть”. Совершенство мое перед другими млекопитающими в том, что мой аппарат переваривает те злаки, которые приготовило мне животное своим телом, для того, чтобы тучнеть, убивать и размножаться. Вот этот совершенный аппарат и будет описан <на> страницах харчевого электрификационного техникума как конкретная и ясная культура, как новый вид животного в эклектической динамофикационной броне, с газами химических ядов (лесной клоп).

Не могу сказать, чтобы в этом была существенная разница человек<а> и други<х> видо<в> млекопитающих, <человека,> который <не стоит> выше, чем стоит животное, хотя его техническая степень “совершеннее”. Что тоже спорно.

Животное не заводит в своем обществе художеств, его харчевой аппарат построен в совершенстве исключительно техническо<го> производственно<го> начал<а>, <а> оно совершеннее, нежели человеческая культура. Чем меньше у него сознание, тем больше оно в действительности, все в нем харчевое, что необходимо для перегрызания и переваривания пищи. И если бы человек, говорит животное, со своей культурой не вмешался бы в натуральный строй, то мы никогда не голодали бы, природа обильна пищей, не троньте ее культурой, и она родит всегда <всего> достаточно. И пища будет дешевле, ибо чем примитивнее орудие, тем дешевле пища. Мы, животные, производим такое количество себе подобных, которых хватает и на семена, и на пищу. Я ничего не произвожу из орудий, ибо считаю все производство вещей роскошью, продолжаю род свой, только в этом все мое дело, а все остальное будет. Человек же с тех пор, как вообразил свою разницу <свое отличие> от нас со своими экономическими харчевыми вопросами, <лишился всего,> и нет на нем ни сала, ни силы, ни одежды. Моя культура совершенна, у меня внутри и снаружи все есть, что спасает меня от жары, и холода, и дождя. Вся твоя человеческая культура тоже заключается в том, чтобы все мои совершенства развить в роскошь, ты только распылен на отдельные системы; зубы мои служат и жерновами и серпами, живот мой варит и вырабатывает необходимое для организма, — ты же, чтобы добыть себе продукты, должен производить себе множество машин и проч. Но в общем ты не мудрее меня в этом. Я наблюдаю твою жизнь, ты спишь и встаешь, и опять спишь, целый же день занят тем, чтобы достать продукты и изобрести машины, ибо сам уже не в состоянии материал переделать в нужный продукт; ты и убиваешь меня только потому, что не можешь выработать себе подобный продукт из зелени, а ноги мои наивные <для тебя> орудия. Ноги мои служат только для того, чтобы передвинуть мой пищеварительный аппарат в другое, еще не съеденное место питания, ты же построил себе для этого поезда, пароходы. Скорость моего передвижения равна скорости роста съеденного мною, т.е. моя медлительность способствует успеванию вырастания вновь пищи.

Но ты хочешь вытряхнуться из моей кожи и думаешь о новой надстройке, идеологической, в которой хочешь жить, имея под собой мясо мое как базу, ты поэтому придумал идею, бога, искусство, — чем хочешь отличить себя от меня.

Что же прочтут в книгах художественного техникума? “Искусство в производстве” — многогранное бытие сводится к одной грани, харчевой, к предметной идеологии, в которой искусство должно претерпеть свою очередную болезнь, подобно тому, как мать претерпевает муки рождения.

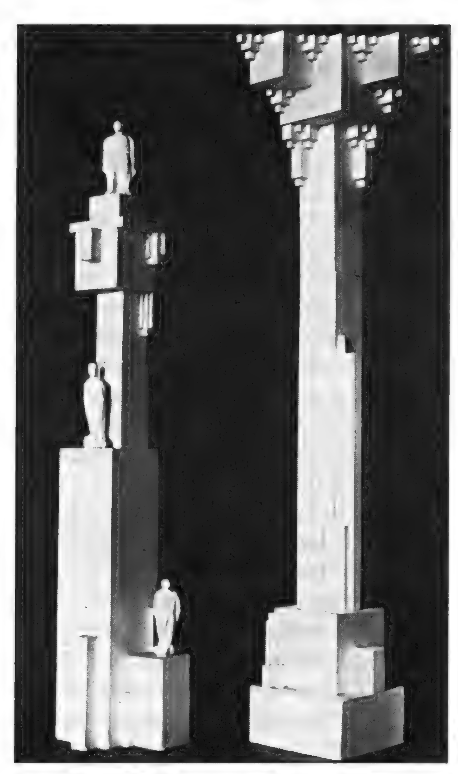
К.Малевич
1924 год

1/48

МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ (ИДЕОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ)

Итак, современность движется на высоком гребне предельной своей высоты. Сущность человеческая на шпиле, на котором стоит только одна нога его, остальное тело балансирует среди двух тяготений: одно тяготение — прошлое, и оно представляет собой тот шпиль, на который опирается одна его нога; другое тяготение — будущее, в котором он хочет поставить свою вторую ногу, чтобы перенести свой мозг дальше, как бы хочет вырвать себя из прошлого груза в просторное будущее. Будущее — беспредметное; прошлое — предметное, оно видно; другое — не видно. Одно — заполненное следами его борьбы в форме культуры, культуры недомыслов; другое — незаполненное, но заполняемое его образами и представлениями.

Вперед идут внеопытные образы и представления новых отображений опытов прошлого, как бы делаясь канвой или первыми туманными очертаниями будущих опытов. Новые формы действительности должны принять физическое окаменение для того, чтобы его <, человека,> свободная ступня могла опереться и твердо стать. Он надеется на веру в свою идею, которая из представления станет физическим телом оформления. Имеет надежду на то, что образы и представления окаменеют и в совершенстве обратятся в один твердый монолит. В этой надежде все будущее — будущее чистое и непорочное, в нем уже он не допустит никаких погрешностей прошлого, все ошибки останутся погребенными, а на поверхности земли останется со-



К.Малевич. Два архитектона. Не сохранились

вершенный образ в своей реальной действительности в форме жизни, которая больше не будет причиной, творящей опыты, ибо станет действительным домыслом, что и оградит ее конечностью <сделает ее окончательной>; и как конечное, целое поглотит причины и цели сделает конечными; рука больше не двинется, крылья больше не поднимутся, поезда больше не пойдут, ибо “куда” и “откуда” станут конечными, временны́х разниц не будет.

Таким образом, в прошлом остаются одни исторические накопления предметов, оматериализировавшихся идей, вернее, остаются исторические недомыслы, неудачные опыты и попытки оматериализировать идею, а все недосовершенствованное в виде образов и представлений как неошибки переносятся в новую пустыню, на другую беспредметную плоскость, в которой еще раз человек попытается сделать представление не представлениями, но реальной действительностью. Это одно из предположений его, заключающееся в надежде вещью победить вещь или действительностью победить образ обращением его в нечто физическое, осязаемое — “вещь”, “орудие”.

Но существует и другое предположение, немного в другой форме выясняющееся, хотя и имеющее один и тот же смысл, а именно: пустое пространство является для человека тем местом, в котором он хочет найти убежище и спастись от вещей и орудий, и всех предметов, и всех образопредставлений, и идей, <спастись> от того гнета, преграждающего путь для человека, <при>зывая его к труду, к борьбе.

В этом пустом пространстве ничего не видно, в нем нет того, что могло бы остановить глаз, т.е. преградить движение луча зрения в бесконечности, которая гибка и в одно и то же время конечна и бесконечна, и эта пустыня влечет его, и в ней он ищет покоя, — борьба противна ему.

В этом пустом пространстве он хочет стать вне видов, образов и представлений, вне борьбы и вне бытия, которое разбилось на куски как ледяное поле и мешает его движениям, всегда сбивая то в ту, то в другую сторону. Оно направляет его движение по разным кривым, ломая, избегая прямого пути. Там, в этом будущем, он ищет простора, но не труда, а легкого пути, ибо в этом просторном освобожденном будущем он найдет без-путное место. Исчезнут в нем и образы, и представления, и идеи, и ему некуда будет двигаться, ибо не будет пути, манящих далей, идей, покрытых синевою.

Так мне думается, что в этом весь смысл, и путь, и цель всего труда, и всего производства, и всех взаимоотношений людей между собой, в этом и выражается борьба за существование, которой <человек> хочет победить безо́бразное — образным, хаос — порядком. Всякий порядок есть фикция, как и ха-

ос; и все отношения между собой людей, как отдельных личностей, <так и> групп, классов и т.д., те же фикции, хотя <все они> избрали единой точкой схождения и базисом своим — хлеб. Эти препятствия безóбразного бытия (хаоса) вызывают у <человека> образы (порядок), представления, которые обращаются в вещи, орудия, в которые должно воплотиться безóбразное бытие и стать совершенным, стать образом. Если нельзя преодолеть действительность, то он ищет образа единого и последнего, чтобы в нем найти этот вечный лик покоя, ибо в нем, в этом лике, ему представляется тот порядок, истина, которая возводится <им> в святое. В этих образах он видит спасение и для этого создает и развивает науку и технику; для этого он создает заводы, фабрики, церкви и академии художеств; только поэтому возникает утилитаризм в жизни человека, только поэтому возникает и жизнь как борьба и труд, и жизнь как искусство, и жизнь как религия.

“Хочу, — говорит человек, — победить бытие и объявляю ему войну, противопоставляю ему — слепому, стихийному существу — свой разумный труд, свой ясный учет, свое сознание, свое знание и изучение его сил безумных для того, чтобы обратить его в умное существо, обращаю его в вещь не вредную, а утилитарную, в ней хочу успокоить бытие и лишить его опасности для себя. То же хочу сделать и по отношению человеческого бытия, его взаимоотношений”. Но тут ему мешает его же собственная теория, которая утверждает, что мир есть относительность, а потому никогда не бывает действительным, безотносительным, т.е. мира никогда не может быть и мирных взаимоотношений, ибо все относительно. “Вещью и орудием хочу победить его ярость, стихию; хочу, таким образом, поднять гору, рассыпать ее, обратить в пыль и — не могу этого сделать, и не оно злится, а я сам злюсь, что бессилен, или обратно — силен и не мог бороться с бессилием. Тоже не могу уравнять всех людей во всем, даже в хлебе, и потому прибегаю к власти, которая в конце концов откажется от власти и закона, ибо власть не мир, а относительность.

Для этого объявляю войну с заторами, войною хочу пробиться через заторы к миру, к покою как благу, а благо это лежит всюду передо мной в бессознательном мире, ибо в нем нет различий, а сознание мое не может преодолеть его, ибо оно — различие. Через войну хочу дойти до того полюса, где не станет передо мной больше ни одна преграда, где наступит мир как беспредметность”.

Поэтому люди между собой ищут такого вождя, идеи которого были бы вечны, чтобы они не могли измениться, чтобы лицо такого вождя стало ликом и вечным образом, к которому бы пришли все народы, <такого вождя,> который идеей своей успокоил их и остановил вражду; идут сами к себе и в образе своем

ищут лика совершенного (Будда, Христос, Магомет, Ленин). Ищут все того единого Бога, которого не могут найти.

Но прошлое сильно, оно вытатуировало на пятках и ладонях свою действительность, свой опыт ошибок здравого смысла, и сильный человек продолжает бороться с этими ошибками прошлого, строя вывод, который был выведен из прошлой ошибки для нового воплощения в вещи. И оказывается, <что> как только наступает воплощение, так вывод не овещьвляется, и завтрашний день говорит о недомысле нового овещьвления. Таким образом, будущее опять загромождается следами, как скорлупами, из которых вышел вывод, ожидая нового овещьвления, становясь новым фактом исторического усилия, выражающегося в недомыслах человеческого осознания. Так человек не может охватить и измерить многогранное бытие как многогранное представление одногранной клеточки бытия, которая в мозгу, как в калейдоскопе, кажется тысячеугольной и — <много>гранной.

***

Стоя на шпиле и балансируя, он учитывает, что́ бросить в пустыню, чтобы создать мост, который соединит берег прошлого с берегом будущего, чтобы войти ему в это давно желанное благо, в котором он освободится от видов, идей и представлений. И оказывается, что нет у него ничего больше, как учет прошлого, ибо учесть будущее без прошлого нельзя. Ему только известно, что его представление образов только в будущем получает совершенство. Веря в это будущее, он опять в тысячу <первый> раз делает опыт. И опять остается при том же положении ошибок. Никоим образом не может <человек> сложить стихию бытия в порядок его здравовымысла, никоим образом стихийное бытие не поддается в сложение умное и продолжает быть без-умным, а всякое идеальное проскваживается железом и умирает в себе, оставляя по себе спор, рассуждение и вражду; и вражда не дает реализоваться[1].

***

Но ум мощными клещами берет вновь материю в руки, разжигает огни, размягчает ее, расплавляет, загибает и вновь охлаждает, чтобы застыла, окаменела форма умного заключения, в которой поместилась идея как идеальное представление формы отношений (психотехника). Новые ухищрения, новые надежды <, устремленные> в будущее, поднимают энергию в овладении матери-

ей. Берет тогда ум все то, что казалось в его видениях умным, и бросает в пространство, как <в> новую пустыню, и <как> только коснулось это умное пустыни, <так> стало видом в ней и новым отношением, и это уже стало ошибкою, ибо неошибочно то, что не имеет отношений. Это мир действительный.

И опять ошибка стала базисом его нового строительства, ибо оно <по>ста<ви>ло на принцип относительности. Опять возникли образы, виды и представления, отношения и сравнения. Опять встали груды предметных усилий, опять построилось бытие, создалось новое царство видений и отношений, от которых избавиться не может человек. Так ум собирался учесть вес, учесть точность, и в злости своей <он> разбил единицу на тысячи частей, долей, чтобы измерить и взвесить точно весомость отношений; и доли становятся единицами, и точность исчезает. И всякий его предмет, с виду организованный, разваливается, и гвозди не держат его частей. Первый его учет был и выразился в религиозной технике, второй — в технике гражданской и третий — в Искусстве.

Эти первые два пути — средства, методы ума, через которые он думает достигнуть “мира”. Технику как истинный путь, как единственное средство и учет <ум> бросил вперед себя и хотел, как по мосту, перейти <через> пропасть к благу, и она <техника> стала ошибкою, ибо вышла из прошлого исторического технико-механического недомысла — <из> исторического опыта, а каждый опыт в истории, несомненно, есть вывод <из> предыдущего недомысла и ошибки, ошибки технической, ибо техника видит перед собою пространство, а следовательно, время, — именно то, чего нет. То, чего нет в искусстве: перед искусством, художеством нет пропасти и ему не нужно мостов. Нет протяженности времени, а потому бег через технику — бег сонного человека, который бежит во сне, оставаясь в постели; т.е. материя, составляющая тело, никуда не двинулась, движутся технические, механические галлюцинации, да и те движутся в одной точке мозга, никуда не выходя за пределы черепа.

Каждое поколение с большей силой поднимает технику своего передвижения, потому что оно молодо и ему нужно учиться ходить, бегать, летать. И конечно, техника должна играть для них огромную роль, она является основной базой, она и ноги и руки, на которых ползали отцы, совершая свое путешествие. Медленным путем, на четвереньках <отцы> все же доползли до старости, до дверей покоя. Так движутся исторические дни из покоя — через движение — к покою. Сегодня зарождается этот день, день, когда еще не успела техника сделать утилитарную вещь как вещь вечную. Супрематизм как беспредметность в своей философии достигает вторичного предопределения того, что искусство было и есть и будет доказательством того, что стремление утилитаризма имеют

одну цель достигнуть мира — покоя, что все цели целей замыкаются в беспредметности; т<ак> к<ак> вышло "все" из беспредметности, не может потому быть это "все" ни<каким> другим, как только беспредметным.

Таким образом, смысл всего в покое достижения. Отсюда мир — это место, где нет движения, нет, следовательно, утилитарного строения, нет практических целесообразных вещей, ибо в мире безвещья как вечной красоте нет развития картине. Об этом все время искусство свидетельствовало и каждым своим холстом доказывало, что в мире нет движений и изменений. Мир — это картина абсолютная.

Свидетельствуют холсты о том, что изображения на них не изменились в движениях, но все их чувствуют движимыми; это то же тело, которое недвижно во время сна, а в действительности движимо по-за сном.

***

Глубокая старость есть преддверие "мира" вне техники пространства и времени; ничто не раздражает слух, зрение; в глазу потухают отражения, мозг ничего не изменяет, все представления проходят в небытие, в безотносительный мир сознания; все становится действительностью, наступает спокойствие. Все бежало, все стремилось и все исчезло в этой единственной, беспредметной действительности.

***

Молодая современность балансирует между двумя тяготениями — покоя и утилитарности, между художеством и техникою-утилитаризмом. Перед современностью как бы стоит выбор, что нужнее, что вернее, что целесообразнее — художества или утилитаризм, картина или аэроплан. Возникает вопрос о первенстве и разнице между ними. Какой же путь вернее и какой из них скорее меня доведет до цели — искусство или техника — это решить трудно, но нужно. Нужно глубоко проникнуть мысли, чтобы из недр того или другого достать законы идеологии, и утилитаризма, и искусства. И вот, поскольку <я> могу добраться до глубины своею мыслью, постольку достаю те элементы, по которым делаю сводку, или вывод. И мне кажется, что для утилитаризма технического существует одна цель — создание удобных вещей.

Что же такое "удобство"? Не есть ли оно преддверие покоя, не есть ли соединение двух в одно, слитное, мир<ное>, не есть ли приведение двух не-

удобств <из не-мирного состояния> в мир, не будет ли каждая утилитарная вещь местом мира, не хочет ли каждый инженер сделать в вещи — мир<?> Не хочет ли инженер убрать все с человеческого пути: и горы, и воды, и огонь, чтобы ничто не мешало движению человека<?>

И когда утилитарной техникою все будет убрано, то очевидно, ничто не будет мешать его движению, но тогда и кончится весь утилитаризм и вся техника. Для человека наступит покой в той цели, к которой он стремился, ибо все мешающее убрано с пути. Движение его было к миру, но на пути горы, вода, огонь, леса, пространство, время — <они> мешали ему достигнуть этого мира. Чтобы победить воду, горы, пространство и время, он вызвал науку, утилитарную технику и поставил их во главе угла, и они создали аэроплан, пароходы, поезда, радио, электричество как орудия победы. И человек мчится через огромные пространства, а когда проснется, то с удивлением посмотрит, что лежит в постели и его тело никуда не ходило. Таковы задачи утилитаризма, и таковы результаты.

Какие же задания искусства архитектуры? <Они должны быть> беспредметны, нецелесообразны, но в действительности она <архитектура> усвоила себе те же утилитарные задачи: сложить вес, без толку разбросанный в натуре, в архитектурный толк, т.е. выполнить ту же задачу, что делает и утилитаризм технический, инженерный. В утилитаризме рождается вес: мне неизвестно, существует ли вес вне утилитаризма; для искусства все безвесно, все недвижно. Отсюда видно, что вес, нагроможденный в натуре, мешает мне, моей утилитарной задаче, но не искусству; он скорее лежит на мне, нежели в натуре, поэтому его и хочу сбросить с себя или отодвинуть, или распылить, разбросать в разные стороны, чтобы не давил <на> меня, поэтому хочу обратить его в форму архитектурную, т.е. художественную, ибо гражданское строение не может обезвесить здание, не может обратить его в вечную красоту, обратить его в то, во что не может обратить инженер, механик, техник, ибо вечная красота незыблема, не мешает, удобна и не давит. Отсюда видно, что хотя с первого положения задача архитектуры как бы кажется утилитарною, но это только кажется, оттого, что архитектурному искусству навязана утилитарная задача; <архитектура же, по сути,> доведена до абсолютного совершенства, <она> обраща<ет> явления в “вечную красоту” как “вечный мир”, <и> поэтому она никогда не может быть утилитарной, <приспособленной> для повседневной жизни. Утилитаризм не ее идеология, в ней нет больше идей, она беспредметна, и если в ней и поселится практическая идеология, то только временно и высыпется как червь.

***

Все работники и производственники утилитарной техники всегда ищут отдыха в искусстве, в его мире, выходят из жизни повседневной; ибо видят, что в художнике есть искусство — абсолютный мир; художник достиг его. Художник только один обладает миром, он только один может сложить все в “вечно прекрасное”. Поэтому гражданский инженер стремится получить образование в Академии Архитектуры, чтобы его утилитарные здания получили художественную форму, художественное оформление, чтобы последним скрыть те утилитарные кишки и все процессы пищеварения, которые производятся в этом гражданском здании. Поэтому в мире нужно искать вечной красоты, но не в войне, ибо война уже есть признак разделения мира; вне раздельности мира и существуют вечные отношения, которые статичны, <так> как в любом произведении выражен мир нераздельным.

Отсюда художество это есть то, что давно стоит в совершенстве и владеет мировой техникою как вечной красотой, как вечным покоем, следовательно, искусство вне движения и вне динамики, вне пространства и времени, оно неизменно.

Итак, художество имеет мастеров, которые возводят бытие в “вечную красоту”, но нет мастера, который возведет бытие в утилитарную вечность, и не всякий ученый возведет бытие в вечную мудрость науки. Каждый повторный день освещает его недомыслы, и <это> недомысел мысли ученого, тогда как картина художника становится вечным домыслом.

Таким образом, собранные в музеях произведения искусства и памятники его в натуре всегда ценны жизни, ибо они находятся в вечной красоте, т.е. вне времени, пространства, движения. Это для жизни то, во что она хочет войти. Это те абстракты, те отвлечения, в которые человек хочет убежать от своих конкретных дел. Поэтому завод не удовлетворяет работников в смысле отдыха; поэтому банк или гостиный торговый ряд, а также вокзалы и всякое другое сооружение не удовлетворяют человека, и он бежит от них скорей домой или к дому искусства, к отвлеченному миру.

Но чтобы не потерять связи с сознанием жизни, он внедряет в отвлеченное искусство образы своего бытия, но не действительность их, а свои представления, просит тогда художника: “Будь добр, преобрази мои конкретные дела в образы художественной формы, потому что вне их образов я не смогу узнать искусства, без них я не смогу понять тебя, ты для меня будешь бессодержателен; помни, что вне моего лика нет твоему искусству цены”. Так угрожает гражданин и боится сам разорвать связь сознания и подсознания в мире художника. Искус-

ство определяется в ценностях лишь постольку, поскольку в нем существует мое лицо как содержание; и, конечно, художник "добрый" или "трусливый", испугавшись этой речи, обращает рожу в розу и боится обезрожить гражданина — властителя жизни. Таким образом, и сам художник, оставляя образ этого предмета, сам замыкает путь вхождения гражданина в его мир подсознания, без-образный <мир>.

Отсюда видно, что все ищет покоя, в данном <же> случае в том, что называется красотою, т.е. в том месте, где все сложено в мире.

Отсюда и гражданский инженер ищет своим чисто утилитарным сооружениям красоту в архитектуре как художестве, ибо оно вечно и неутилитарно.

Итак, вечная красота принадлежит искусству — художествам, а вечная красота есть покой — беспредметный абстракт, в котором ничто уже не движется к цели и не имеет идей. Отсюда возникает то, что для художества статичность есть суть его, т.е. в нем нет предметов совершенствования. Динамика остается там, где нужно[2].

Итак, живописный холст или архитектурное строение это есть безошибочный след ступни путешествия человека, находящегося в художественном состоянии, и его решения вечны, вне ошибки, ибо в этом состоянии нет ошибок и опасности; они наступают только в бодрствующей утилитарной яви.

В яви утеривается то равенство равновесия, которое нужно предупредить техническими приспособлениями. "Поэтому, — говорит Магомет, — что те пройдут в вечный рай, которые сохранят равновесие, проходя мост, который подобен лезвию заостренного меча, а кто грешен, тот не сохранит своего веса и упадет в бездну".

Но утилитаризм уверен, что он победит и исправит все недостатки и установит равновесие через бодрствующую явь сознания и войдет в рай будущего. Но если это ему удастся сделать, то и в этом случае он только пришел к тому, что уже сделало первое, т.е. искусство. Поэтому еще зовут массы к бодрствующему сознанию, вызывают <их> из подсознательных центров темных мест безучетности к светлому сознанию, учету, в котором сознательно можно будет решать вопросы о равновесии. И оказывается в действительности, что вещи утилитарные, решенные в свете разумной яви, проваливаются завтра, а решенные в художественном состоянии стоят века.

Итак, если архитектор создаст архитектурное строение, которое послужит убежищем для других, то пусть они в архитектуре найдут те свободные пространства, которые в ней возникли не через решение их удобства и назначения утилитарного, а через художественное решение. Архитектор пусть будет всегда

абстрактен, не подчинен замыслу утилитарному, а также науке, ибо это дело инженера. Если же он станет на сторону инженера утилитарного замысла, он постолько будет зыбок и выветрится; в этом месте он будет проваливаться, это место невечно и непрекрасно.

Поэтому мне кажется, что художники и гонят науку и технику, математику, геометрию, инженерию, машину — все разумом деланное, чтобы не делать себе творческих мук и временных вещей. Художник хочет быть бессмысленным, предпочитая последние мысли. Мысль для него не <есть нечто,> вечно устойчивое, как и разум (а, разумеется, вечное в “душе”). <Художник> предпочита<ет> “не-суждение” — “суждению”; то, что здорово инженеру и ученому, то губительно для художника.

Итак, сознательное общество требует и от архитектора сознательного целесообразного творчества, потому что дела свои считает целью для него, тем самым выводит его из бессознательного художественного состояния в здравую явь своей цели, ограничивает его творчество. Всячески желая ему помочь вступить на целесообразный путь, приводит его к гибели. Желая помочь лунатику предупредить его о грозящей опасности криком своим, выводит его в явь сознательную, и <лунатик> теряет равновесие, губит себя. Лунатик приходит в ту явь и в ту неустойчивость, в которой шатается общество, для которого нужны были бы приспособления там, где для лунатика <они> не нужны. Но в то же время само общество говорит, что для творчества нужно “вдохновение и настроение”; оно не говорит, что <художнику> нужно быть ученым, умным, что ему нужно быть выше этой житейской “сутолоки”, т.е. сознательной, утилитарной харчелогии яви. Он должен пребывать в интуиции, т.е. в нечто таком, в чем он освобождается от жизненной сутолоки. Быть в не-явном состоянии, перебросить себя в какой-то другой строй, где царствуют вдохновения и настроения, — это те места, в которые умные люди не попадают, туда входят безумные.

Из этого следует, что между утилитаризмом инженера и художеством есть большая разница, что они существуют в разных обстоятельствах и среде, что их центры восприятия разные, и их соединить, пожалуй, нельзя. Нельзя инженеру в своей работе быть в умном и без-умном состоянии. Одно и то же бытие, объект воспринимается разно; для одного <, т.е. художника,> оно нужно для художества, для другого <, т.е. инженера,> — для домашнего обихода; <бытие, объект не только> разно воздействует на субъекта, но и кажется по-иному. Если из художественного центра перевести человека в другой, то он перестанет быть художником, и обратно — <если> инженера перевести в центр художественный, он будет художником.

В действительности гражданский инженер стремится обязательно перейти из Института гражданских инженеров в Академию Художеств, что и будет другим центром по отношению к Институту. Гражданский инженер бежит в архитектуру оттого, что его придавила утилитарная линейка торгового общества, выгоды экономии и целесообразности.

Но все же можно сделать предположение, что <и> то и другое проявление в двух разных центрах или состояниях происходит от одной и той же причины — весораспределения, из понятия или осязания веса, тяжести.

Явилось нечто, что тяготит, давит. От этой тяжести явилась потребность избавиться, чтобы было легко, — отсюда и вся целесообразность каждого технического орудия. Этот давящий вес бывает во всех видах отношений, потому что вес — это не что иное, как отношение. Из-за этих отношений идет вся борьба, из-за них возникают все учения, все строи политические, государственные, религиозные, художественные, технические.

Всякий инженер занят вычислением отношений одного элемента к другому; художник тоже — цветового элемента к другому. Но только разница между ними будет та, что первый образует предмет как нечто “конкретное”, второй <образует> беспредметное как нечто “отвлеченное”. Поэтому решения второго — безапелляционны, <решения> первого апеллируют к сознанию, разуму, учету. Второй распределяет вес в художественной форме, первый — в утилитарной необходимости предмета. Второй <предмет> всегда удобен, первый <, т.е. художественная форма,> никогда не удобен, а следовательно, не учтен.

Отсюда гражданский инженер не имеет под собой вечной базы и равновесия, т<ак> к<ак> всегда зависит от меняющегося обстоятельства общественных отношений, утилитарных или идеологических различий, бодрствующей яви сознания. Художник вне этого, его художества не меняются при всяких сменах обстоятельств и общественных отношений, ибо его “вечно прекрасная” база вечно прекрасна в своем равновесии. Храмы языческие служат теми же храмами и для христиан, потому что они архитектурны, и только на здании сменяется веха, знамя идеологическое, потому что нет в вехах и знаменах совершенства, как только в Искусстве.

Итак, в одном музее собраны художественные произведения, и они для каждого времени жизни ценны, ибо в них достигнуто равновесие, хотя и выхолощено из них временем содержание жизни. В другом музее собраны утилитарные вещи, и они для жизни современной неценны, наивны и вызывают улыбку. В первом музейном собрании — свидетельства художественного недомысла, во втором — недомысла утилитарной технической мысли. Следовательно, художе-

ства, как и художник, являются совершенно обособленной категорией от категории утграждан <утилитарных граждан>, ученых и инженеров, и все предъявленные требования со стороны утграждан к художникам в смысле введения их конкретных идей как единственно<го> содержани<я> для произведения есть такой же недомысел и непонимание этих взаимных отношений, которые не соотносятся никоим образом между собой, всегда нарушают равновесие, разрушают друг друга. Отсюда бывают случаи, например, в стадии проявления художественных сил в форме кубизма, когда вполне конкретное задание утгражданской жизни, выражающееся в создании памятника или лица-портрета, не достигает своей цели. Художник в стадии кубизма вместо создания образа-лика раз-образил конкретное раз-личие — лик, т.е. обратил его в элементы и создал новое явление, которое и стало абстракцией, вызвавшей возмущение бодрствующего гражданского сознания.

Это случилось потому, что бытие, объект для общества был в одном центре строения, а для художника в другом; и то, что для первого осмысленно, и построено, и естественно, для другого расстроено, и неестественно, и бессмысленно. И тогда рассерженное общество должно искать или фотографа, или такого художника, который бы недалеко отстоял от этого фотографа. Ищут "сознательного художника", видящего далеко, <художника> без-ассоциационного типа. В стадиях кубизма можно видеть повышение художественного состояния, т.е. богатейшее развитие кинетики ассоциаций, в котором проходят множество скрытых от зрителя ассоциативных решений; <вот> почему предмет, понятный массам, объективное, становится <у кубиста> обобщением остросубъективным, вызывающим "недоумение" у общества, потому что оно умом не может доуметь явление <и> никаким другим чувством <также>. Кубист перенес его с ума в без-умное и временно разорвал связь с обществом лишь потому, что оно не успело проследить всю кинетику ассоциативных сдвигов до конца, не проследило постепенного перехода предмета из центра сознания в подсознание, где для него наступил новый строй. Зритель не смог перейти в художественный центр, остался в своем центре, и, конечно, ни зритель, ни художник не поняли друг друга, потому что находились в двух центрах, или точках зрения. И вот некоторые художники, испугавшись оторванности от масс, пресекли развитие ассоциаций, пытаются не отходить далеко от носа общества или массы, и их решения потому недалеки, а близки обществу, объективны, массово-понятные. Здесь преображение, или обобщение, предметов небольшое и пространственная разница между зрителями и художниками та же. Эти художники всегда записываются в образомазы усвоенных уже объективных идей, учений, и <они> архитектурят и

дворцы, и природу согласно этим учениям, идеям; становятся подсобными, утилитарными.

Итак, осталось множество памятников, дворцов, парков, сделанных в угоду этому утгражданину, но и эта угода свидетельствует о том, что велика сила художника по претворению <приспособлению> природы к людской потреб<е>. Это была неволя, в которой художник должен служить утилитарной цели, и в этой неволе творил художник красоту, но впоследствии, в нашей современности наступило новое движение, выразившееся в форме нового искусства, дошедшей до беспредметности, до полного отвлечения от предметов и содержаний, господствующих идей. Искусство объявило свою суприматию, свое конкретное дело и на основании этого разображало все то, что ему предлагалось изображать. Для него все то, что построено другим способом, не построено и ложно, его строй другой, отношения взаимные другие, отсюда и происходит разображение.

Кубизм отсюда является той границей, где совершается освобождение искусства от лика жизни, <искусства,> становя<щегося> самим ликом жизни, с новым ее строением на художественных основах. Кубизм не ребенок жизни, и жизнь не мать ребенка.

Но сегодня в свою очередь жизнь предметная утграждан не хочет освободить искусство от своей воли и заставляет его быть бытоотражателем, быть агитационным зеркалом, отражающим жизнь, но не творящим свою жизнь, — а только в этой художественной свободе можно создать новые и вечные вещи. Великий кинематограф не нашел своей линии, ему не дали встать на ноги, и, как осла, жизнь навьючила <его> своей сутолокою, ему жизнь навязала себя, и он отражает ее; кин<ематограф> сделался приводным ремнем для передвижения блюд жизни, и стало всем ясно, что он для этого родился, — как верблюд или осел для передвижения. Поэтому же и указывает палец просвещения на стариков, у которых нужно учиться, ибо они отражали жизнь, возводили ее в вечную красоту; но указующий не усмотрел того, что ценность в их произведении не в том, что жизнь в них отражена, и не в этом и вечная красота, а в том строе художественном, на котором построено произведение, именно строе живописи. Не блудным сыном держится холст Рембрандта, а живописью, которая выражена в тряпках одежды сына, но не <самой> тряпкой, не тем, что он заблудился и добротою отца прощен[3]. Таким образом, и рваная жизнь, грязная и вшивая, становится красотою в холсте художника, ибо она <красота> никогда не была таковой <жизнью>, как только живописью. А получается, что за вошью не видим живописи. Но сама жизнь хочет быть прекрасной, а не вшивой, и не

может себя сделать прекрасной без художника и потому ищет в художнике <создателя> своего образа. То же <произошло> сегодня, в момент освобождения художника — когда он вышел к абстрактному, отвлеченному, бессмертному, жизнь вновь предъявила свои требования и пожелала отразиться, изобразиться в нем <с его немощью> и стала готовить новых мастеров, убивая отвлечения. Что же тут произошло? Произошло то, что жизнь сознательная хочет во что бы то ни стало войти в вечно прекрасное, в вечный образ, хочет войти в другой центр подсознания — в безумное, не боится быть разображенной, без-ликой, хочет оставить свой образ.

И опять живописец взялся за портрет, и опять морду жизни обращает в розу — в прекрасное. А архитектор думает, где прорубить в отвлеченных объемах двери и окна выхода жизни с ее харчелогией, гигиеной и кооперативами. Итак, лев испугался таракана, а таракан возомнил себя всесильным содержанием искусства[4].

Отсюда надвигается угроза Искусству абстрактному, отвлеченному, беспредметному, и не скоро еще поймет художник свою идеологию, а не тараканью, а когда поймет, то скажет, что искусство во всех своих видах — в архитектуре, музыке, поэзии — не для утилитарных целей; в крайнем случае <поймет>, что все цели хотят войти <в искусство> и стать образом вечно-прекрасным, неизменным. В нем все — <даже> наивысшие достижения утилитаристического разума — обращаются не в утилитарное явление, но художественное, и такой ответ не будет ошибкою, ибо нельзя <уже будет> таракану или утгражданину рассуждать так, как удоду, который рассматривал лесные рощи и отдельные деревья как некий абстрактный нелепый строй зарослей и считал только за конкретные те деревья, в которых было дупло, где бы он мог устроить гнездо и сделать свои конкретные дела. Такому дереву он воспел во всей красе славу и велел снять с него фотографию и напечатать в назидание потомству, указуя, чем оно должно заниматься и чему учиться, и как быть полезным обществу и отечеству, всем же остальным деревьям высказал в печати свое презрение как отвлеченным абстракциям, нелепостям и фальсификатам.

Но одним гигантским совершенством техники утилитарной не живет человек, все наилучшие мосты все же служат только для пробега человека. Все небоскребы и все заводы служат для какой-то работы, которая только способствует человеку продвигаться куда-то дальше, и это “дальше” — благо, покой, мир, это “дальше” — Искусство. В передней жизнь производственная оставляет свои галоши и больше не производит автомобили, оставленные за стенами дома Искусства, ибо <там> цели достиг<нуты>, там жизнь замолчала, ибо ее язык и ее

разум не нужны, перед ней стоит вечно прекрасное Искусство — безъязыкое, бесшумное; автомобили и совершенство харчелогии бессильны. Но удод с бессмертным искусством не согласен и хочет себя видеть в искусстве, он хочет вечером в театре, в концерте, в поэзии, в картине видеть себя преображенного, в павлиньи<х> перья<х>, в радужных цветах.

От этой работы Новое Искусство отказалось, забастовало и взялось за свою работу абстрактную. Такова новая живопись, музыка и поэзия. Архитектору тоже должно перестать ломать голову над удовлетворением утгражданина. Это нужно для инженера-механика, гражданского инженера; дело архитектора — недело, он без всякого дела должен строить то, что выразит свой покой, мировую статику. Таракан найдет себе место, если останется скважина в его строении.

К этой мировой статике искусства художество пришло, оно выработало беспредметные отношения между собой и бытием природы; поэтому они равны, поэтому никогда не побеждают друг друга, поэтому не имеют больше путей и идей — они беспредметны.

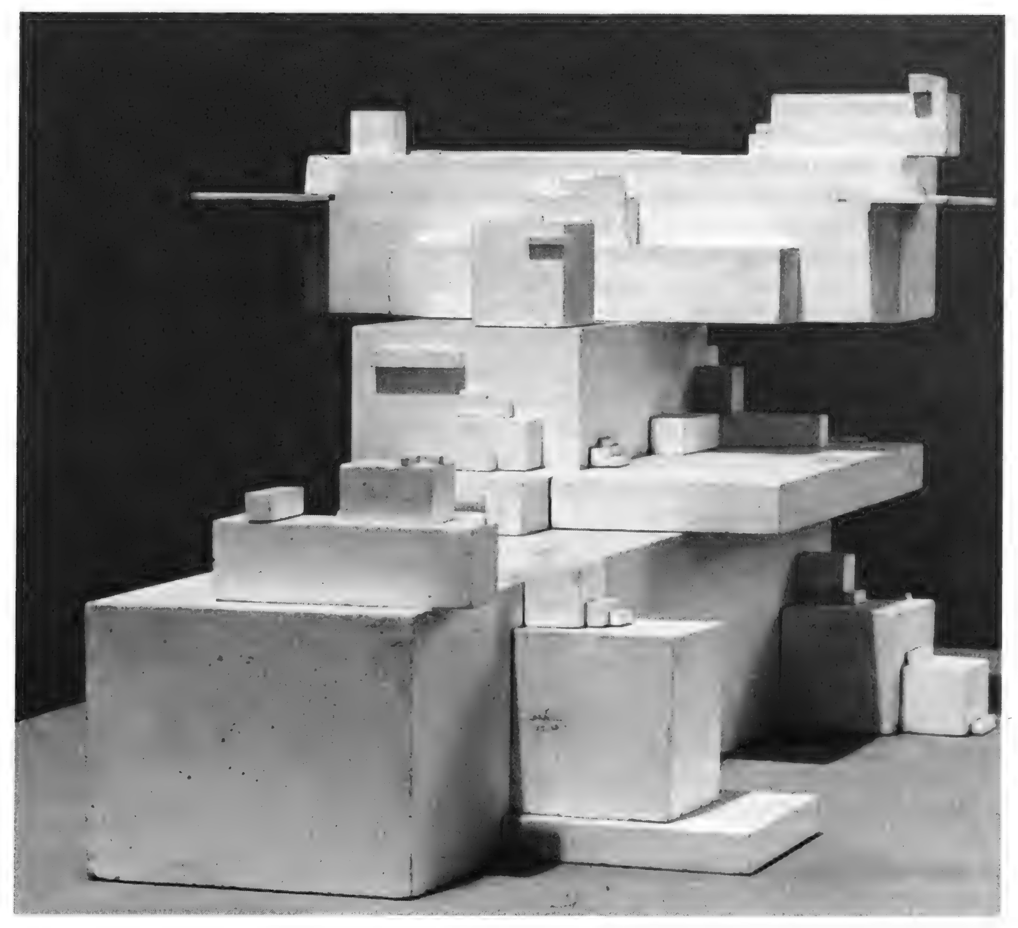
Итак, в начале этого рассуждения я как бы обнаружил, что причиною всего движения является “тяжесть”, “вес” чего бы то ни было. И в каких бы формах эта тяжесть не выражалась — “тяжело ли на душе”, “лежит ли что на моей совести”, “душит ли меня злоба”, “лежит ли гора передо мной или другое препятствие” — все это будет весом, мешающим мне жить легко, просторно, свободно.

Таким образом, все, что возникает во мне, — все утилитарного происхождения — <возникает> с целью сбросить с меня эту тяжесть. Отсюда <возникает> и вся техника в трех видах: религии, искусства и инженерии, — перед которыми лежит мир достижения.

Возможно, что это чувствование веса целиком падает на психическую сторону и вызывает психотехнику. И потому вся техника, весь утилитаризм является психическим “кажется” и “представляется”, <т.е.> психическою техникою. Но действительность никогда не является, ибо в мире, как в материи, ничего нет — ни вещи, ни идей. Из этого “кажется” — “все возникает”, и хочет человек это “все” и через “все” прийти к простору материалистическому. Он не хочет быть сжатым ни обществом, ни стенами. “Я хочу больше простора, больше, следовательно, пустого пространства, поэтому меня тянет ввысь, на гору, чтобы взор свой освободить, и мне становится свободнее и легче”.

Архитектор, желающий простора, следовательно, начал борьбу с этим “кажется”, стал раздвигать и отодвигать вес, окруживший его свободу, он отодвигает вес так, чтобы между его частями осталось пространство; отодвигает сразу шесть сторон. Таким образом, оставшееся пространство между стенами

является целью, а то, что мы называем стенами, полом, потолком, есть стороны куба. Поэтому не заполненность, а пустое является целью человеческого движения. Все целесообразное само по себе говорит о цели образа, но нет речи ни о какой действительности иной, как <только> о вхождении в образ всех целевых орудий. Но образ — это нечто, это то,



К.Малевич. Архитектон Альфа. Около 1925

что нужно преодолеть, потому что и образ — это горизонт, препятствующий взору; следовательно, есть в нем доля, задерживающая мой ход, он еще материален, он не сквозной, но и не плотный, мешающий пройти безвзорному миру, в котором будет существовать “я” и — “пустошь”. Образ является конечною целью, т<ак> к<ак> считается совершенством. Образ и должен собой представить ту конечность, ту недвижность покоя, перед образом которого все успокоится, все отношения соотнесутся в мир. Но если произойдет смена образа, если возникнет другой мир отношений, тогда значит, что мир еще не наступил.

Итак, раздвинуть стенки, образовать пустое место оказалось мало-удовлетворительным; сколько ни отодвигаю стенки, все же я нахожусь окруженный стенами, зрение мое встречает упор, но чувствует простор, и я решаю оставить стены, <но> прорубить в них дыры, чтобы войти и выйти и чтобы смотреть, когда сижу между ними <стенами>. Отсюда появились дыры, которые назвались окнами, но через окно <я> увидел горизонт, который преградил мне дорогу, и я опять поднимаюсь ввысь над ним, чтобы добраться мне до той вышки, с которой бы можно было смотреть без всякого усилия, без всякого труда двигаться.

Это одна дорога — раскрывающая. Но этому рассуждению можно поставить <найти> и другую причину: это то, что всякая невзгода заставляет меня построить крышу, и стены, и окна с затворами, чтобы оградить себя от всякой беды. Такая дорога — дорога скрывающая, <здесь> человек скрывается, прячется, бронируется от всего того, что душит и давит его. Поэтому возникает тот же путь, но от другой причины, и в этой другой причине та же цель, ибо самой непреодолимой броне<й> человек хочет спасти себя от всего и жить так, чтобы ничто не мешало. Забравшись в центр куба как покойное место.

Таковой, мне кажется, вытекает смысл из всех функций человека или все функции возникают из этого смысла. Техника искусства достигла своего простора, ибо в вечной красоте нет горизонтов, нет того предела, который бы скрывал вечную красоту, вечный мир.

Но что же будет тогда, когда все достигнет мира, — тогда не нужны <будут> ни разум, ни слух, ни зрение, ни осязание, т<ак> к<ак> не будет того, что нужно преодолевать, не будет того бытия, которое сопротивляется мне и которое направляет мое сознание и от себя, и на преодоление самого бытия. И тогда все равно, будет ли в кубе или не в кубе существовать моя единственная действительность — беспредметность.

Утилитаризм — это не сущность человека, как и война и борьба за существование, — это все должно быть преодолено в мире как[5] беспредметности, это все недоразумение, его неустойчивость в равновесии отношений, это все

“сознательное”, это “все” не то, что искусство подсознательное, в котором все категорично и равновесящее, ибо то, что <творится> в подсознании, творится непредметно, безвесно, это то, для чего сознание не нужно, потому что в <беспредметности> нет того, что может познать сознание, для него нет цели.

Отсюда весь утилитаризм есть орудие для преодоления цели, и цели беспредметной. Такова его всякая вещь, но произведение искусства — это не орудие для преодоления, это мир, победивший сознательную орудийность представлений. Поэтому для искусства вся природа не есть враждебна; ни горы, <ни> обрывы, ни леса, ни бездорожье, ни ветры, ни дожди не являются препятствиями, это все для художника есть вечная красота, неизменная во всех своих изменениях.

Тогда <как> для утилитаризма все враждебно, и все он натравл<ива>ет друг друга и заставляет поедать одно другое и убивать и все же через эти убийства полагает все загладить и достигнуть мира, ибо то, что убивает, кажется ему препятствием к достижению мира.

Если отсюда для искусства природа не есть препятствие и не вражда, то тогда архитектурность есть только продолжение ее видов вне предметного и утилитарного, поэтому оно и не орудие убийства, и не орудие преодоления, оно не видит перед собой то, что нужно убить, оно видит всюду мирность. Поэтому в мире ничто не создается друг для друга ни как дополнение, ни как орудие, ни как борьба за существование.

Итак, Искусство не утилитарно, ибо то, что навязывается ему, нельзя считать принадлежащим ему. Жизнь вырастила рога у быка и штык в руках человека, но это не значит, что <штык> его принадлежность. Жизнь хочет сделать его целесообразным, тогда как Искусство вышло из образа цели как представления идей, у него нет ни начала ни конца, ни “куда” ни “откуда”, поэтому у него нет ни врага, ни штыка, следовательно, оно безыдейно, потому что оно уже действительность вне-образная. К этой внеобразности идет все: летит пуля, аэроплан, мчится поезд, бежит человек, летит птица, движутся планеты и Солнце, ибо только там — в безыдейном — кончается мир как образ, воля, представление и наступает “мир как беспредметность”.

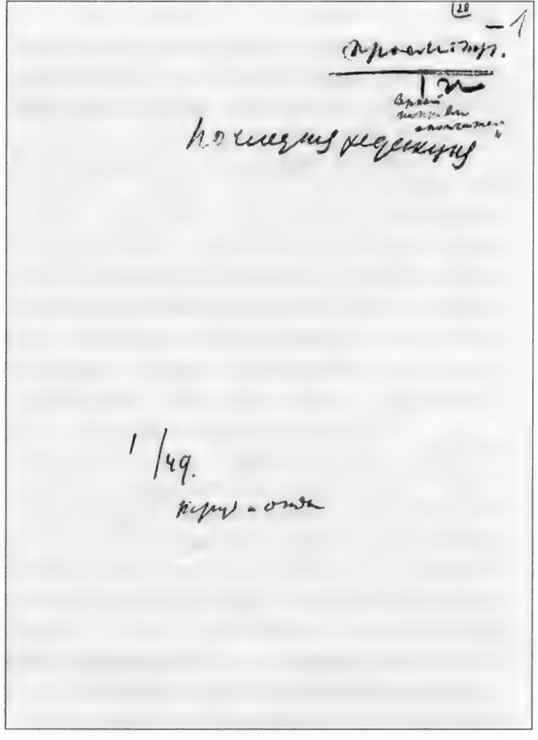
К.Малевич

1/49

МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ. ТРУД И ОТДЫХ

Жизнь человека состоит из двух состояний: труда и отдыха, которые в свою очередь распадаются на множество различий форм труда и отдыха. Труд и отдых — это тело и тень, <они> неразделимы, поэтому отдых еще не есть достижение покоя — это затишье перед трудом; покой же нечто другое, в чем человек достигает мира, такое Мироздание достигает художник в Искусстве. Это мироздание выражается в архитектуре — ибо искусство в сути своей беспредметно, <в нем> отсутствуют и труд, и отдых; архитектурное здание — <это> не завод и не фабрика, это Мироздание Искусства для других назначений беспредметных, в которых приводится вся нервная, раздраженная трудом, преодолением система в покой, к беспредметности.

Архитектурное Мироздание строится не только из бетона, железа, мрамора, как облицовка художественная идеи внутри живущей, но оно всеми формами составляет искусство как таковое, которое в целом составляет архитектурное мироздание и представляет собой то, что и Мироздание вселенной, мироздание* без стен, окон, дверей, колонн, без крыш и фундаментов; этого нет и в архитектуре, ибо окно, дверь в архитекту-



Титульный лист трактата “1/49.
Мир как беспредметность. Труд и отдых”

* Под словом “Мироздание” есть такое здание, которое сосуществует как Мирное понимание явления.

ре есть форма, не вытекающая из целеполезных заданий, ибо поставленная задача прорубить двери, окно в архитектуре обращается в форму, которая вытекает из отношений общих; в мироздании искусства не должно их быть и их нет. Даже в том случае, когда художник изображает лик или предмет, то и в этом случае изображает художественную форму. Суть движения предметов растворяется в искусстве, становится беспредметным в художествах, но если считают, что искусство для того, чтобы в нем видеть предметы прекрасными, что оно, как и гора, существует для того, чтобы человеку было возможно с нее любоваться далями, то это неверно. В действительности ни то, ни другое не сложилось по этим нуждам человека.

Если говорят, что искусство для народа, то в этом нет необыкновенного открытия, Искусство не деньги или другая благодать, которая может быть у соседа, а <у> другого <человека> нет; кому можно дать, а кому не дать. Все богаты Искусством и каждый имеет его, но если паче чаяния и появилось что-либо в Искусстве, то если давать <его> народу, то <нужно> давать ему искусство как таковое, но не плуг в искусстве или топор в художественном орнаменте. Ни плуг, ни топор не нуждаются в этом.

Искусство по существу принадлежит народу как покой, ибо само есть тоже покой. [Народ есть покой] — “темнота”, которую нарушают светом <своих> психических видений идейны<е> люд<и>; что же открывает свет в себе для народа — новые идеи, образы благих вещей, <т.е.> то, чего нет во тьме, чего не видят народы, которые боятся света и грамоты и считают покой-темное выше всего и стоят ближе к природе, к чистой физичности. Природа составляет покой только потому, что в ней нет труда, нет дела, а <есть> безделие. Плуги не растут рощами, а облака не <плывут> в виде ведер с водой и не поливают сознательно пшеницу; и в этом различие <природы> с человеком.

Жизнь человека выражается в труде над распределением веса в утилитарном плане себе выгодном, “сознательном”. Таковой утилитарный план распался на несколько категорий, и каждая категория получила свое название, и все они вместе составляют человеческую жизнь, <жизнь> сознательную, выгодную, устремляющуюся через труд к мирозданию искусства, т.е. к подсознанию; <в этом –> стремление предметов к беспредметности. Одна категория утилитарных построек, с особой материалистической наукою обслуживающих практическую жизнь, охран<яет> тел<о>, в котором находится сознание человека. Эта категория назвалась гражданским сооружением. Эти гражданские сооружения не архитектура и не мироздание, это — движность (движущаяся к благу) — гараж, банк, фабрика, завод (фикции).

Другая — архитектурная, мироздание искусства — дом как покой; третья — живописная картина; четвертая — скульптурная (ваяние, объем) как охрана духовной стороны мироздания искусства — недвижность мироздания.

Три последние: архитектура, ваяние, живопись, соединились вместе и образовали академию художеств — художественный дом с философией "Мир как гармония", а четвертая деятельность человека, гражданская, осталась обособленной — инженеры гражданских сооружений не нашли себе места под крышей академии художеств и построили себе Институт Гражданских Инженеров с философией "Мир как воля, преодоление, целесообразность"; они занимаются не изящным искусством, а гражданским делом. Тоже как другая деятельность человека — религия, <которая> не нашла себе места под крышей гражданского сооружения, как только в архитектурном здании, назвав его храмом религиозного духа с философией "Мир как мир и ад".

Жизнь разделилась на три категории: гражданскую (утилитаризм технический), духовно-религиозную (утилитаризм духовный), <обе> на базе экономической, <на> выгоде и целесообразности, и {художественную} (беспредметн[ую]) с философией "Мир как беспредметность".

Религиозная и художественная жизнь была выше по категориям, нежели гражданская; гражданская жизнь всегда обвинялась религией в греховном ее происхождении, и <религия> подвергала разным наказаниям граждан, живущи<х> в гражданских жилищах, т.е. люд<ей>, которые не находятся под духовной крышей и делают греховные вещи, подчиняясь материальным влияниям, и заботя<т>ся больше о теле, нежели о духе религиозном. Материя греховна, <потому> это то, о чем не стоит беспокоиться много (религия), не греховен только дух религиозный и художественный, в <человеке > живущий, о котором и должен больше всего беспокоиться он, <т.е. о духе,> свободн<ом> от вожделений материи. В это состояние духа человек хочет обратить и подчинить материю, чтобы быть единым вместе. (Художник подчиняет материю форме духа, и она становится духовной; художник обвиняет тех же граждан в том, что они не знают красоты, не знают духа искусства, живут грубо, некрасиво, поведение их выражается в низменных желаниях материальных забот, они не обращают жизнь свою в гармонию, ставят утилитарные потребности выше духа красоты, не знают жизни художественной, возвышенной над всеми материальными благами, которые преходящи, и ставят последние выше вечного.)

Отсюда всякое утилитарное задание (гражданское), как и вещь утилитарная, не что иное, как продукт выгод, или забота о технической стороне тела и его утилитарных технических нуждах. Здесь как бы техника хочет оборудовать

тело таким механизмом, чтобы оно было здорово, как бы исходит из того, что в здоровом теле живет здоровый дух, но это неверно, бывает обратно<е> — развитие одной стороны индустриализма не может покрыть, удовлетворить человека. Возникает и другое у него желание — духовное или художественное — форм, в которые он хочет войти, а следовательно, уйти от всего индустриального. В человеке появляется новая категория отношения к материальным гражданским запросам, установление границ их приятия и отрицания, смысл которых и заключается в том, чтобы материю (тело) облагородить, возвысить до красоты, чтобы жизнь материальную, гражданскую поднять из низменного животного состояния до духа формы искусства в одном случае, в другом — <до духа> религии.

Для этого художник строит Академию художеств, все время указуя гражданам, что материю можно обратить в художественную красоту, возводя ее из гражданского реализма в высший реализм — художественный. Мрамор, гранит обращается в образ, и образ уже властвует над мрамором, мрамор уже больше не существует, существует форма духа.

Над теми же достижениями работает категория религиозная, которая тоже пытается вывести граждан в высший духовный реализм, религиозную форму. Поэтому живопись, скульптура и зодчество — три различия с одной целью охудожествления гражданской жизни; вторая <категория,> религиозная, обожествляющая гражданскую жизнь, стремится возвести <ее> до пределов Бога, стремится довести <гражданскую жизнь> до совершенства — в этом ее мечта.

Религия стремится гражданскую жизнь человека сделать святой, художество — художественной.

Потому всякое материальное явление оформляется художеством, даже орудие техническое стремится иметь плюсом форму, которая в своем целом имеет то, что не нужно <практическому> назначению; как бы материя, тело через утилитаризм стремится к художественному абсолюту. В этом причина того, что гражданское сооружение стремится оархитекторизироваться, охудожествиться, равно освятиться, обожествиться. Священник поэтому и освящает здание, чтобы в нем жил дух святой, совершенство, покой, мир. Поэтому же художник охудожествляет предмет или сооружение, чтобы в нем жила красота, гармония, обращает его в реализм художественный. Не избегает этого и чисто материально-утилитарное строение, которое тоже складывает взаимоотношение элементов в такую форму, чтобы здание было удобно и совершенно, т.е. мирно, гармонично, мирно с телом человека.

Каждый гражданский инженер, который не приобщился архитектуре, все же хочет передать своему сооружению художественную форму. Вот почему у некоторых гражданских инженеров является желание после окончания Института Гражданских Инженеров поступить в Академию Художеств для того, чтобы гражданское сооружение стало выше по красоте, т.е. свое тело оформило в нечто большее, нежели оформление утилитарностью. Граждане, воспитанные на художестве или приобщенные к нему, заказывают постройку дома архитектору и говорят ему: “Построй мне дом в стиле таком-то”; это значит, что гражданин хочет оставить свои материальные практические запросы и перенести себя в область высшую — художественную, обставляя себя предметами художественными, скульптурными, живописными, избегая и пряча предметы утилитарные (кухню).

Художник оформляет жизнь вообще, в частности, и все утилитарные производства. Это указывает, что граждане не желают получить предмет, не приобщенный к художеству, и несут к художнику предметы для охудожествления, как к священнику младенца для освящения; <первый призван> окрасить, предохранить <предмет> от без-ценности, второй миропомазует, предохраняет от разрушения тела злом, дьяволом. В этом случае нужно было бы разделить эти два начала: утилитаризм и художество (скелет и оформление), так как художество не есть средство, которым спасаются предметы и вещи; если это вещи, то суть различны<е>, одни художественные, другие антихудожественные (утилитарные). В этих двух определениях есть различия: первое — предметное, второе — беспредметное, вещь и безвещье. Первое вытекает из практического реализма, второе не имеет его и не вытекает из него, так как все практическое — сознание, <а> беспредметное вне его. Крыша красится для того, чтобы противопоставить сопротивление воде, предохранить <крышу> от ржавчины, но не красится она для того, чтобы быть красивой. Все формо-соотношения диктуются самой силой распределения веса, <это> формы утилитарные, которые зависят от той или иной необходимости, <от> ее размеров.

<Человек> рассматрива<ет> природу как материовидную массу, разделенную разумом на множество категорий родов, видов, систем материальных организмов, создающих при своем соединении разные обстоятельства, порождающие новые виды; и как синтез всех этих обстоятельств, по утверждению человека, явился, конечно, <сам> человек как “высшая организация сознания”, обладающая разумом, <человек,> который подвержен разным психофизиологическим изменениям и восприятиям; тогда этот человек является комплексом всех отношений и действий приятий и отказов всех обстоятельств. Отсюда как

он, так и обстоятельства видоизменяются, они влияют друг на друга, но эти изменения находят себе эту движность только в его психическом ви́дении, само же по себе <все в природе> остается неизменным, вода не изменяется во всех своих видах, ни в паре, ни в снежинке.

Эти влияния и взаимные воздействия можем назвать борьбой, преодолеванием, поглощением, преображением, преодолением, оформлением в те или другие формы психопредставления новых видов, распадающихся на технические средства и орудия борьбы и художественные формы. Это есть все виды никогда <всегда> неизменного и недвижного бытия. Все эти орудия являются утилитарным производством, результатом ви́дения человеком благого образа и осуществления этого ви́дения в реальную вещь, <благо образа,> вызывающего борьбу, сама же борьба есть не что иное, как формы труда (фикция), труд рационалистичен (фикция), иного труда не может быть, а все то, что иррационально — можно отнести к искусству, в этом случае оно беспредметно, это не фикция, но если иррациональное начинает рационализироваться, <то оно> становится фикцией, представлением.

Утилитарное гражданство иррациональных вещей не приемлет, называет их абстрактными отвлечениями; таковое художество для них глупость, безделье, бессмысленность. Но еще ни одно произведение в продолжении веков не оказалось глупостью, наоборот, оно становилось ценнее, поскольку из его состава выветривалось содержание, фикция жизни граждан, например: икона в музейном собрании — фикция религиозная отпала, осталось в ней искусство беспредметное, действительность.

Все предметы утгражданского <утилитарного гражданского> обихода, а также и харчевое устройство жизни обнаружил<и> свою нелепость, свою фикцию, но не реальность, хотя и был<и> осмысливаем<ы> и вытекал<и> из рационалистического, логического намерения выйти к созданию реально удобной вещи; оказалось, что удобное для моего тела было удобством короткого времени: как только тело полежит немного, то оказывается, как ни хороша кровать, а все же руку отлежал, бокам неудобно стало лежать, спинка стула мешает сидеть покойно и хорошо, тело мечется во все стороны, весь недостаток недомысла сказывается через каждые полчаса. Произведение же оказывается удобно веками, и удобно оно потому, что оно не имеет утилитарного смысла, поэтому оно предметно никогда быть не может, как и отражать жизнь других харче-религиозных идей. Такое искусство уничтожается народом, как он только выявил новую идею религии, или <новое> харчевое устроительство; уничтожается потому, что в этих произведениях выражены те лица, предметы, которые перестали быть удобны-

ми для тела и “духа”, они ломаются, как негодные, неудобные орудия, мебель. Таким образом, художество иррациональное есть то, что является вечным, беспредметным, вне идей.

Эти точки зрения гражданами-предметниками считаются глупостью, ибо таковое искусство не имеет рационального, непосредственного, необходимого соприкосновения с обстоятельствами жизни, оно не объективно, а индивидуально, оно анархично — вне власти и вне политики. Дело его выражается термином “красота”, то <есть тем>, что не имеет объективного понятия <значения> и не имеет времени, оно способно то уходить, то приходить: африканские божки <красотой> свое<й> форм<ы> могут овладеть людьми, которые живут в царстве электричества и радио.

Вопрос о хлебе не ставится как о красоте, также <как> и <вопрос> о железнодорожном пути (сомнительной нужности) — это объективные, “конкретные” и “общенужные явления”, и борьба за них тоже не есть красота, а необходимость. Но, с другой стороны, это “утилитарное объективное общество” все же утверждает, что художество не глупость, наоборот, <художество> признается им высшим обстоятельством, высшим методом оформления всех рационалистических действий человека, как бы приобща<ющим> их к художеству; <общество> хочет сделать их вечными, обратить в покой, чего не могут дать никакие рациональные предметы техники. Но, конечно, оно считает его не глупым постольку, поскольку выражено его гражданское лицо, его жизнь — плуги, молоты, крестины, снопы ржаные или хризантемы, свадьба, похороны, браки.

Художество, с точки зрения гражданина, — «высшее творческое начало”, результат наития, вдохновения, настроения, которым обладает художник, потому он стоит выше <, возвышается> над обыкновенным гражданином, занятым практическими полезными вещами, действующего сознанием. Следовательно, художник действует не сознанием, а чем-то другим, скажем, подсознанием, и разрешает потому <то,> что недоступно сознанию; <подсознание –> это тот центр, который способен человеку показать бытие в другой форме и отношении и <показать,> что сознанию, упирающемуся в ясный логический учет вычислени<й> практического предмета, которые в конце концов являются фикцией, не достигнуть действительности, а поскольку центр подсознания несет в себе долю сознания, постольку и он имеет фикциональное значение. Художество является только при условии “наития”, “вдохновения”, “настроения”, ибо без наития не может быть вдохновения, без вдохновения не может быть настроения, без настроения не совершится акт выражения. Наитие — это есть первый

нервный толчок чувства <, направленный> на подсознательный центр и на остальной организм, и человек, попавший под его воздействие, начинает творить произведения высшего порядка. Находясь в подсознательном, <он> становится не обыкновенным “гражданином”, а художником, который имеет большие преимущества перед гражданами вообще — он гений, он талант (так титулует его общество).

Отсюда художниками могут быть не все, как только те счастливцы, которые обладают необыкновенной чувствительностью нервной системы, <счастливцы,> вызывающие чувство приятных эмоций, у которых центр подсознания оказался хорошим приемником. Таковые люди сильны и могут делать чудеса: превращать предметы, идеи в художественные образы, в высшую духовно-художественную реальность. Их деятельность распространяется не только <на> просто<е> воспроизведени<е> природы на холст, <на> пейзажи, жанры, но и всю человеческую жизнь <они могут> осуществлять через наитие. Без наития ничто не совершенно, это мы видим из того, что ни религия, ни идея гражданской жизни не обходятся без художественного вмешательства, <а> это значит, что конкретная бодрствующая жизнь гражданская из центра сознания опускается в центр подсознания, где и получает последнее благословение художника, после чего предмет становится необыкновенным, ибо стал образом художественным. Этот предмет становится в ряд беспредметных явлений, ибо на нем существует печать художника, которую <тот> положил вне ведома своего <сознания> и которую не смеет нарушить ни прошлое, ни новые рациональные сдвиги гражданской материальной жизни или духовно-религиозной. В этом случае можно сказать, что художество есть гигиена, предохраняющая предметы от ржавчины жизни; но в искусстве <предмет> уже не предмет, а образ, это то, что свободно от порчи, ибо в <образе> нет тела орудия, <искусство> его уводит в ту сферу или, обратно, выводит из той сферы, в которой оно смогло быть испорчено ржавчиной. “Нетленность образа” наступает в искусстве, ибо оно умеет остановить движение, умеет вывести образ из времени, тогда как инженерия этого сделать не может, но стремится к этому.

Религия, как и художество, тоже занята одинаково гигиеной, <она> находит, что человек, когда освободится от материи как грязи, <то> может получить эту высшую гигиену, <но> только в духе наития религиозного и <тогда> приблизиться к богу как безвременно<му> начал<у>. Религии, как и инженерия, борятся вечно с телом и считают себя победителями; первая — когда тело станет нетленным, вторая — когда орудие техническое станет совершенством неизменным, <т.е.> когда тело обращается в образ.

Отсюда человек как материальный технический футляр является оболочкой, сохраняющей ценность, которая может быть спасена гигиеной самого тела; либо оно будет нетленно, либо оно как механизм будет совершенно. Эта ценность, по удостоверению общежития, есть "дух", "душа" и "сознание". Поэтому одна часть общежития и заботится, чтобы художник передал не столько внешнюю сторону лица, как только душу, находящуюся в этой материальной коробке. Инженер заботится об устройстве орудия, аппарата, в котором возможно было бы сохраниться целости сознани<я>.

"Душу передайте, — говорит общество, — если хотите, чтобы ваше произведение было ценной вещью, или передайте красоту", а еще наивнее будет <– передайте> "правду". Если это так, то, очевидно, все утилитарно-материалистическое общество видит только одну ценность — в душе, но не в материи, — <и> в красоте, в правде. Но что такое душа, правда, красота — это<го> не может определить бодрствующее сознание, а между тем требует и очевидно определяет и различает <их> среди картин, но языком выразить не может, ибо он<и> находятся не в сознании, а в подсознательном центре, чувстве, а их полюсы разные.

Подсознание — полунемое, немое чувство, полное молчание, и оно скорее органично только физично, а сознание пытается осознать <душу, правду, красоту> и выразить языком, словом, поэтому у него появляются "теории" и "наука", но решения этих теорий лежат в бессознательном. Художник может хорошо знать принципы законов, оптику, химию, физиологию, но разрешить их никаким сознанием не сможет, в произведении их запасы не художественны.

Религия спасает только душу, религия — это есть как бы наука об охране (консервировани<и>) от зла, порчи души; через посредство религиозной науки предполагается сохранить эту ценность и перенести ее в категорию вечного. Жизнь для души — это тот туннель, который наполнен разными опасностями, и религиозная наука является проводником души <по этому туннелю>. Религия оберегает и тело, футляр, в котором существует душа, для чего и поставлен священник.

В другом случае оберегается механизм, в котором живет сознание, для чего поставлена гражданская наука и инженер (материя, сознание и автомобиль, аэроплан, который оберегается материалистической наукой) <так!>. Наука <заботится> об охране тела, консервировани<и> сознания; отсюда природа, материя как бы разделяется на две категории — духа и материи, которые пор<о>ж<д>ают науку о материи и духе. Материя и дух в свою очередь разделяются на душу, сознание и подсознание, которые можно отнести: душу — к рели-

гиозной категории, сознание — к материальной категории, подсознание — к художественной.

Душа в настоящее время как бы “изживается” обществом, оно начинает сомневаться в том, что в каждом <человеке> кроме сердца, горла, мозга есть еще душа, — но вера в духа еще существует: раньше — «без бога ни до порога”, теперь — “без духа не достанешь уха”; но можно ожидать в дальнейшем изживания термина знания и науки, грамотности вообще при условии развития искусства.

Дух есть тот же динамит, который ждет причины, чтобы вырваться, но от этого никому не станет легче. Если дух протестует, то очевидно, причина кроется в сознании, дух вообще рождает все к жизни, а жизнь есть бунт, негодование, с <духом> можно “всюду дойти” и “всего достигнуть”, ибо он движим — взрывает и т.д., всякое его действие — будь то возбуждение, бунт, протест — обусловливается причиной нарушения духовного покоя, нарушени<я> мира, взрываемого нарушением отношений и т.д.; <однако это> может быть ложным, ибо бунт и протест можно вызвать ложно, построить фикцию преград. Дух-душа приводит все вещи, явившиеся в представлении, т.е. в мертвом, к оживлению и вызывает человеческий труд, в котором <все> хотят стать совершенны<ми>, т.е. статически абсолютным<и>. В том произведении, где существует выражение души или вложения в произведение таковой, — вещь становится одухотворенной или одушевленной, такую вещь общество утверждает как высшую категорию совершенства незыблемой статики, вне безвечности; такие вещи или произведения можно считать законченными или конечными, внебезвечными.

В настоящее время искусство вступило на новый путь все той же сущности своей, но общество той сущности не узнало, и произведения новых художников стали считать несовершенством, т.е. движением преходящим, а следовательно, ложью и заблуждением, т.к. в <этих произведениях общество> потеряло лик и образ своих трудов и сейчас же отнесло этот род искусства к рационализму, приписывая ему холодную механичность разума или научность, неустойчивость, ошибочность. Отнесло оно <их> к рационализму, науке лишь потому, что не нашло в произведениях Нового Искусства “души”, т.е. внебезвечного, несмертного, — конечного <т.е. окончательного>. Следовательно, с точки зрения общества все иррациональное становится высшей над рационализмом категорией.

Из этих отношений поведений можно сделать заключение, что наука, разум, сознание — неодушевленные дают формы, что они являются механическими, чисто физичными состояниями материальных отношений, временно су-

ществующими, несовершенными. Природа как материя состоит из одного состояния или категорий бессознательной механики элементов и их беспредметных соотношений, <она> вне идей, а организм как беспредметный механизм — продукция, выработанная обстоятельствами этих отношений. В таких явлениях нет ни души, ни духа, ни наития; <они> чистая беспредметность, нет в них и вдохновения; если что-либо появляется, то появляется потому, что одна материальная категория вошла в соприкосновение с другой — наступила, скажем, холодная температура и создала снежинку без инженера и рабочего, без завода и химика, противоположно человеку, сознанию. Я противопоставляю ей другую категорию — ту же материю, находящуюся в категории тепловой, — это мое техническое средство и соображение, сохраняющее мой материальный комплекс как футляр для охраны сознания, именно той ценности надприродной, которой нет в деятельности природы. При таком отношении как будто не видно ни наития, ни духа, ни души, как только чисто материальные, температурные взаимоотношения, которые могут регулироваться вне последних. Тепло и холод создали от своего взаимного соприкосновения новое явление: в одном случае — снежинку, в другом — каплю воды, в третьем — печку; последнее явилось не результатом души, но причиною смены температуры и стало продуктом чистого соображения, которое явилось от причины сохранения в себе души, сознания и т.д., а ряд таких соображений создадут опыт и науку о консервировании, охране духа, души, подсознания, сознания; если бы не было этих элементов, то не возникло бы ни печки, ни других орудий, так как в беспредметной природе нет никаких ни ценных, ни бесценных вещей и ей нечего охранять от ржавчины или замерзания, ибо ничто в ней не гибнет и не рождается, не сгорает и не замерзает. В ней нет того, "что" должно бояться, она "ничто" и в ней ничто, а ничто ничему не угрожает. Отсюда происходят все бесчисленные технические оружия, все материальное производство обосновывается на соображениях, которые становятся научными, <производство> и борется за свое существование с безвечностью "ничто", поэтому это "что" и числит в себе века в этой песне безвечной, и конечно, запутается в числах и годах своего возраста и вынуждено будет обратиться в бездну.

Казалось бы, что жизнь природы и человека должна быть механичной как чистый вид материализма, но в действительности происходит иначе; происходит тяга к религиозному обряду, художественному наитию, сознанию, науке, художественному оформлению; как бы вещи, созданные через научные соображения, не могут удовлетворить и заполнить жизнь в понимании природы, и общество утверждает, что у нас должны быть художества и художник, он

должен оформлять все наши дела высшей категории, потому, что и природа не механична и не научным методом создавалась, это бессознательное явление, <это> совершенство, вечное, неизменное во всех своих видах и изменениях; художник нас должен вернуть к правде, возводя нашу материальную рожу в художественный образ, который по совершенству равен природе, так как в нем уже наступает беспредметность мира; он отразит мой материалистический быт в форме художественного реализма, ибо только в его преображении <быт> приобщается истине, а мои гражданские сооружения обратит в архитектуру, ибо искусство живет вечно и независимо от харчераспределения жизни и ее анекдотов. Что же нужно разуметь в этом оформлении? Разве быт есть нечто бесформенное? Разве утилитарная вещь тоже бесформенна? Разве гражданские сооружения вне формы? Нет, каждая утилитарная вещь оформляется той или другой потребностью, необходимостью своего практического содержания. Следовательно, такая вещь является содержательной вещью и представляет собой произведение, вполне равноценное художественному. Но, однако, общество не согласно с таким доказательством и утверждением, что хотя вещь утилитарная и содержательна, конкретна, но содержание преходяще, временно, а следовательно, временно удобно, оно не несет в себе безвременности, т.е. совершенства, и потому не может сопоставляться с художественным произведением, которое непреходяще, т<ак> к<ак> переходит из материального времени идей в безвременность. Поэтому художник тоже отрицает механичность разума и науки, мысль и логику о материальном времени и науке, потому что это все не категорично и временно. В этом случае есть сходство <художества> с религией, которая считает тело греховным <так же>, как художество считает природу хаотичной, не эстетичной, как и техника считает природу не организованным явлением и стремится оформить, организовать хаос природы в техническую организацию (<это> недомысел общий, предметный).

Отсюда видно, что как бы все три идеи: техника, религия, художество (или инженер, священник, художник) — все сходятся на одной точке зрения, с которой рассматривают материю природы как хаос, слепую стихию, <считают ее> неорганизованной, и всякий по своему соображает и хочет по своему методу ее организовать. Все три не терпят хаоса, а хотят поряд<ка>, хотят того, что лежит в абсолюте, недвижност<и>, хотят мир<а>, не хотят протестов и бунтов.

По отношению же религии я мог бы считать, что она признала тело абсолютно грешным, <из которого> можно создавать только временно преходя-

щие вещи, и поэтому всю свою заботу <религия> направила к сохранению в этой материи души и эту ценность оберегает всеми своими научно-религиозными методами. Религия стремится освободить от бремени греха, материального веса — душу.

Художественный взгляд на природу как на хаос тоже нужно рассматривать как стремление превращения материи в гармонию эстетическую. Художество полагает организовать материю, т.е. ее вес распределить в такую эстетическую систему, где бы человек стал ее ощущать легкой, безвесной. У художника есть своя особая техника, которая связует в произведении элементы так, как никто другой, у него все держится не гвоздями, не клеем, не связывается кандалами.

Музыка во многих своих построениях занимается распределением веса, напр<имер>: вес армейца, когда он находится в строю <, отличается от веса армейца, когда он марширует;> и когда <армеец> идет под звуки музыкального марша, <его вес> как бы распределяется по системе расположенных нот и становится легким в передвижении в музыкальном строе. Таким образом, для музыки армейц<ы> или другие явления существуют как звуковые материальные массы, которые распределяются в музыкальной системе в звуковые безвесья. Материя <выступает> как скрытая звуковая весомость, которая и приводится из весового состояния в систему музыкального звукового безвесья. В этом случае можно усмотреть <общую> аналогию <в> единой рациональности искусства <и деятельности> священника, инженера и художника — <это> три разных метода по распылению тяжестей. Но эта работа у них происходит до тех пор, пока они исповедуют предметные идеи и работают в угоду идеям предметным, утилитарным.

Для живописного искусства природа есть масса цветовая, которая приводится в безвесие цветов или обезвешивается через цвет; техника основана на том же, <на> распределени<и> веса в материи в безвесную конструкцию. Это самый неуклюжий и тяжелый, примитивный метод, хотя давно существующий. Различием между ними становится религия, которая видит в материи не что, а прах. Тело греховное является человеческой неизбежностью, это то, что можно назвать проклятием, с чем человек борется за установление в нем себя, своего сознания и изобретает всевозможные элементы скреплений, цементирующие средства для создания тела, в котором бы благополучно-вечно жила его “душа” — подсознание, дух, сознание, его “Я”. Он не хочет временности, а хочет постоянства; а с точки зрения религии всякая затея материальная — ненужное занятие, мишура и кажущаяся твердыня, когда на самом деле есть прах, т.е. “ничто”, которое не обратимо в “что”. Таким образом, мир не построен ре-

лигией в материи, ибо в ней существуют два враждующих различия, дух-душа и материя, которые ведут вражду между собой. Точно <так же,> как и в другой области — технике и науке, которые думают построить техническое тело так, чтобы оно в мире жило с сознанием и не было бы опасно ему. Поэтому наука, техника, инженер не могут построить мира, ибо он у них диалектичен.

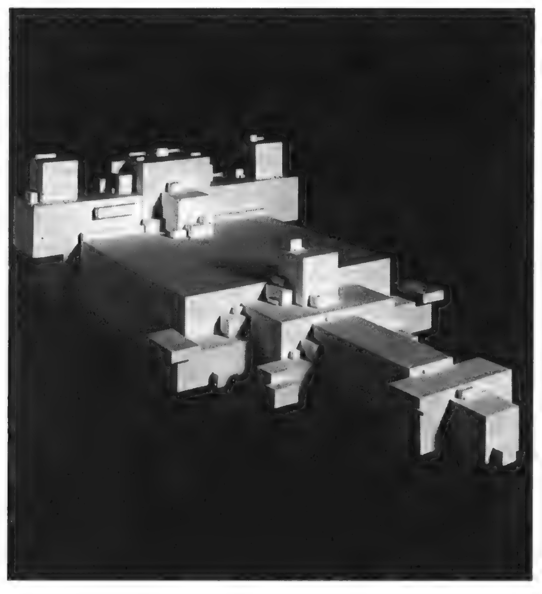
Религия считалась высшим состоянием над всеми остальными положениями технической деятельности человека, ибо в ней, так сказать, техника дошла до высшего апогея, она выработала новый материал, новую духовную технику, предохраняющую душу от материальных влияний и приобщ<ающую> ее к вечному царству небесного бессмертия и блага. Душа отсюда есть бессмертие — абсолют, достигающий Бога как абсолюта; душа есть Бог — духовное здание, здание вечное.

С точки зрения религии художества только подсобные ступени красоты, по лестнице которой восходит душа. Художества для религии есть одно из лучших средств, которым обращается материя в образ, искусство — в религию. Техника есть третья ступень, она выражает исключительно рациональную, телесную заботу, которая пытается вес тоже привести к абсолютному безвесию и сделать человеку путь свободным и легким к самому себе, с “искусством в производство”. Отсюда рассматриваю религию как высшую ступень духовной деятельности, выразивш<ую> мир как душу, где материя исчезает в духе, душе как греховный элемент, “прах” (как художества выразили мир в образе). Это последнее техническое явление старого перед беспредметностью, безыдейностью, безóбразностью.

Материя как масса разделяется человеком по трем категориям: религи<я>, техник<а> и искусств<о>. По трем системам идет ее обезвешивание в пользу идей, которые сами по себе легки, но тяжелы в осуществлении в материи, отчего и возникает труд, в котором работают — священник, художник, инженер. По этим категориям распределяются люди, которые делятся на священников, художников, инженеров и граждан. Инженеры заняты гражданскими, материальными благами, священники — духовно-религиозными, художники — эстетическими. Все три образуют триединую культуру отношений; эти отношения создают борьбу с материей, которая и становится самым злейшим стихийным бытием, противопоставляющим свои силы зрению и сознанию, — слепоту и зрение. Отсюда происходят разные категории деятельности человека, которая символизируется представляемой идеей.

Таким образом, все профессии являются профессиями символов, жизнь поэтому состоит из вещей, предметов, которые не суть материальны, а суть

выражение символов. Таким образом, по всем линиям мы имеем три формы символические: икону, художественное произведение — картину, и машину. Искусство архитектурное, живописное и скульптурное образовали Академию Художеств как высшую категорию организации материи, в которой оформляется вся материальная деятельность человека возведением ее в высшую степень художественного реализма. Этот реализм есть образ, доказующий, что существует только образ как цель достижения всей трудовой деятельности.



К.Малевич. Архитектон Бета. До мая 1926. Реконструкция 1989 года

Таким образом, впереди поставлена идея, рождающая символы, вещи, предметы, орудия, а образ — символ художественный — есть то, к <чему> должны прийти все предметы как к совершенству. Материя в этом случае есть только средство для выражения идей, но не материи, поэтому материя никогда не существует в утилитарном предмете, хотя весь предмет и сделан из нее, но это не она. Предмет, принявший образ, выходит из утилитаризма. Архитектура есть смысл, обращающий гражданское дело в форму художественную, или архитектура есть высшая ступень развития гражданского сооружения.

У граждан есть своя постройка, гражданская, вытекающая из потребы чисто утилитарной необходимости — <это> первичная причина <создания> сооружения; пройдя эту необходимость, сооружение принимает <вид> архитектур<ы>, т.е. <проходит> эстетизацию. (Вторая стадия сооружения.) Отсюда все постройки чисто утилитарного назначения называются гражданскими сооружениями, они обслуживают <практическую> потребность, первую прямую необходимость. <Во> втор<ой> стади<и гражданские постройки становятся> архитектурным сооружением и в треть<ей> — органическим сооружением. Архитектор обличает <обвиняет> гражданскую постройку <в> т<о>м, что она лишена художества, лишена красоты. Религия обличает <обвиняет> гражданина в его чрезмерной заботе о делах гражданских, т.е. телесных, временных: <он> уделяет

мало времени духовному наитию, Богу, безвременному. Охудожествить все равно, что обожествить, окрасить — <то есть> освятить; вот почему гражданин стремится свой дом и окрасить, и охудожествить, чтобы возвести его в высшую категорию и предохранить во времени от находящихся <в нем> химически-опытных элементов.

Религиозный человек освящает свое здание снаружи <и> внутри, чтобы в нем жил образ высшей категории; человек, воспитанный на художестве, эстетизирует свое здание архитектурностью, заботится о внешнем и внутреннем единстве красоты. Не знающий ни религий, ни художеств не будет делать этого, он будет заботиться о первичной утилитарной стороне или органической, беспредметной. У некоторых инженеров является желание поступить в Академию Художеств для усовершенствования себя в архитектуре, <т.е.> в том, чему предстоит быть вечным. По этому же соображению в гражданских институтах вводится и изучение художеств путем рисования архитектурных элементов. “Благочестивый гражданин” в доме своем устраивает домовую церковь, а дом свой охорашивает художествами, т.е. совершает эстетический обряд над материальными формами, — приобщает <дом> к архитектуре. Таковой гражданин заказывает постройку “дома” архитектору, но не гражданскому инженеру; просит архитектора облечь его “дом” не в практическую, утилитарную форму, а <в> один из соответствующих его красоте стил<ей>, как бы взрослый человек просил бы священника окрестить его в одну из религий.

Америка как одна из молодых культур не ставит в первую голову деятельность страны в области художеств. Начало гражданское, материальное, практическое <в ней> ставится на первое место, на второе место ставится религиозное как традиция, художество — на третье место. Но чем больше ее харчевой, технический аппарат будет достигать своего предела, тем больше будет возрождаться деятельность в области искусства.

Возможно, что во всякой стране, в которой происходит реконструкция экономического, харчевого аппарата, происходит то же — искусство отодвигается на вторую и третью ступень нужности, а наука, техника становятся на командную вышку и до тех пор стоят, пока <страна> не разрешит свой вопрос, который считает безусловно главным; <страна> не даст развиваться деятельности отвлеченной, наоборот, вовлечет <в свою деятельность> и искусство как средство пропаганды идей.

Гражданское искусство как известные отношения материальных элементов, обосновывающихся на экономическом объективном базисе, будет объективно для граждан; тоже и религиозный вопрос обосновывается на религиозной ве-

ре. Художественная сторона, наоборот, остается узкой, личной, остроиндивидуальной, он<а> и породил<а> пословицу: “На вкус и цвет товарища нет”. Красота у каждого разная, художник вступает в анархическую категорию анархистов-индивидуалистов, и как бы он ни верил в объективную массовую идею, все же выражения его этой идеи остаются анархичными. Отсюда все явления, создаваемые материальным гражданским отношением, у каждого художника по-разному преломляются и оформляются, декорируются, возводятся в ту или иную остросубъективную красоту. Но между религией и другим идейным учением и художеством все же есть различия, выражающиеся в том, что все возведенное художником в искусство оказывается приемлемо всеми, хотя индивидуально анархично и враждебно по содержанию, тогда как по отношению религиозного фатума не у всех остается одно и то же отношение к вере, которая не приемлема другими людьми.

Здесь нужно обратить внимание, что искусство имеет в сути своей то, чего не имеют ни религия, ни экономические, ни политические учения, которые стремятся к тому, чтобы всех людей подчинить одной религии или политической мысли и харчевой системе. Таковые системы <становятся> враждебны друг другу, как только в чем-либо расходятся. Эти расхождения творят тюрьмы и переполняют их инакомыслящими. Искусство обратно им: во всех государствах есть свое искусство, но это искусство не принадлежит только той нации, которая его создала, и инако мыслит от всех других наций. Раз оно искусство, то оно принимается всеми нациями в почестях, нет между <искусствами> вражды, а если наступает вражда, то эта вражда идет под влиянием многих ложных положений власть имущих над искусством.

***

Началом религии возможно считать познания материальной деятельности бытия природы, или причиною религиозных стремлений есть деятельность материальных отношений, их необъяснимость и загадочность. Они нашли себе единственное разрешение и объяснение в том, что существуют какие-то силы, которые творят эти явления; конечно, таковые силы пришлось человеку определить, чтобы не оставить их в таинстве пребывающим<и>. После долгих усилий человеку удалось определить, что сила, которая все творит, через которую все живет — есть Бог; сила эта разделяется на множество, и множество есть виды Бога, которые составляют всю природу.

Дальше эта сила разделилась и по качеству доброго и злого; таким образом, реальность природы определилась существованием в ней двух сил: Бога и

Дьявола и т.д. Отсюда и зависят все комбинации отношений жизни. Учения об этих отношениях двух противоположных сил назвались <в одном случае> религиозным, в другом случае — художественным, в третьем — гражданским. Возможно, что наша современная наука есть продолжение религиозного познания всех тех же загадочных причин, творящих явления; <наша наука> есть попытка обнаружить истинного Бога, причину, рождающую те или иные явления в природе.

И после долгих усилий удается раскрыть и определить, например, причину северного сияния — <по> одной научной версии, главною причиною этого явления есть азот, который, находясь в высших слоях атмосферы, при низкой температуре образует собой кристаллообразный вид и, преломляя в себе солнечные лучи или электричество, дает зеленый свет, характерный для северного сияния; по другой версии, северное сияние зависит от солнечных пятен и т.д. Следовательно, опровергается предыдущее доказательство того, что причиною северного сияния является Бог, который, скажем, опускает свою бороду, испускающую свет, или зеркальность <его> волос отражают лучи (<волосы> Бога Ярилы) <или> солнца (<тогда> Азот — Бог). Если новая наука о<б> азоте, радии, эфире усматривает причину многих явлений <в них>, то тем самым <она> откр<ыва>ет целый ряд тех сил, которые <раньше> назывались Богом, распыленным во всех явлениях. Нет основания думать, что последне<е> нахождени<е> причины северного сияния <в> азот<е окончательное, и у северного сияния> в будущем не найдется новый виновник. Это уже будет ни Бог, ни Азот, а X. Азот и Бог будут недоразумением: <последний> — религиозной науки, <первый> — материальной науки.

Современный ученый доразумел больше, нежели предыдущий ученый; как в том, так и в другом было положение <стремление> доразуметь до конца деятельность материальных отношений. И первый, может, мудрее поступил, чем второй, тем, что доразумел Бога, т.е. такую силу, которую до конца нельзя познать, ибо если и познал Бога, то познал его вне опыта и доказательств. Новой науке, сменившей старую науку — религиозную, тоже не удастся доразуметь бытие материальной деятельности, хотя и основанной на опыте; а кажущиеся доразумения будут сменяться новыми доразумениями, обвиняющими предыдущие доразумения в недоразумении. Отсюда преимуществ<а> <перед> религиозным познанием и <прошлой> материальной деятельностью <у> новой, научной <деятельности> — не будет; если все сегодняшние доразумения завтра окажутся недоразумениями, то нужно будет отказаться от науки, потому что и научного познания, или доразумения, не существует и в опыте, и придется познать Бога как недоразумение.

Сегодня Бог, завтра Азот, послезавтра новый X, — и все имена и X-ы составят сумму недоразумений. Наука и религия есть степень научных познаваний деятельности материальных отношений; <ученые,> имеющие в своих руках разум как свет, хотят просветить массу и увидеть подлинное лицо явления, хотят превратить его из скрытого и тайного, замаскированного — в разумение, т.е. явное, открытое сознание.

Наряду с этим остается третий пункт, третья точка — художественная, которая обратно двум противопоставляется, опровергает свет разума. Признает чувство, наитие, вдохновение, настроение: весь этот комплекс — его рука, которым <художество> создает истину, оно ничего не хочет доразуметь, оно ничего не хочет домыслить, его можно только чувствовать, и от того, что оно почувствовало касание, получает наитие, вдохновение — это первый момент состояния после толчка, который переходит <в> состояние настроения, а последний переходит в активность. Художество при этом решении можно считать единственным состоянием деятельности беспредметного отношения, которое не отвечает на вопрос: зачем, почему, на что. Но поскольку художество понимается как нечто такое, что хаос природы приводит в порядок, в гармонию, то постольку оно является познавательным, ибо, чтобы познать хаос, нужно познать и порядок, <и> постольку оно прибегает к разуму и становится целесообразным актом; в этом случае оно нарушает свою беспредметную истину. Вдохновение и настроение в этом случае регулируется деятельностью разума, но не интуицией и бессознательным центром, и этого уже достаточно, чтобы создать науку эстетического объяснения явлений научным методом, хотя бы того же северного сияния, реальность которого построена на цветовой деятельности гармонии (Азот или Бог окажутся только зеркальными призмами, в котор<ых> преломлена причина цветового луча). Эти кристаллики рассыпаны всюду, и всюду, где они, там цветится цвет, т.е. где Бог — исправленный в Азот — там природа явлений в цвете выраженная, где их нет — там нет ни цвета, ни света. Мозг тоже кристаллик зеркальный, в котором преломляется все преломленное в ряду других явлений, — ничто, форму которого хотим обратить в<о> что. (Бог, Азот, Водород, Кислород.) Это все те же причины, силы, творящие явления, которые в древней науке религий назывались Перуном, Ярилой и т.д.

В том или другом явлении усматривается особый Бог, чем разрешалась вся его загадочность; например, в громе была обнаружена сила — Перун, Пиорун, Пьярун, а в солнце был обнаружен Бог — Ярила. Новейшая наука детализирует и более подробно указывает на существование новых видных Богов-причин, например, Гелий и др. Ярила распался на множество элементов, как и

Перун — на электричество. В религиозном познавании явлений разбираются свойства: и доброта, и разные другие особенности открытых причин, именующихся Богом, так <же, как> и в научном, новейшем познании загадочных явлений устанавливаются особенности элементов, способных производить те или другие изменения.

Религиозный подход рассматривал мир как распыленного Бога во всем; так и в научном познании того же мироздания рассматривается материя как распыленный мир во множество явлений. И как в первом случае говорится — нет места, где бы не было Бога, так <же> и во втором — нет места, где бы не было материи, не было бы силы. Мы стоим перед другой загадочностью скрытого смысла мироздания — какой смысл несет в себе материя и Бог. И мне кажется, что то и другое тем таинственно, что не имеет <ни> смысла, ни мысли. Человек осмысливает их в силу своих кажущихся выгод и полагает, что бытие направляет его в сторону выгоды — <это> принцип торгаша: если ему не будет выгоден Бог как духовное, <а> не материальное благо, он сделает его материальным, и обратно. Наш смысл должен теряться по-за пределами Земли, однако это нас не удовлетворяет, <и мы> направляем трубы, телескопы <за пределы земли>; мы хотим осмыслить <все> и дальше распространиться в мировом здании, во всех его уголках, и проникнуть во все явления, т.е. мы хотим унаследовать <свойства> Бога, который, как сказано, находится во всех явлениях. Мы в явлениях хотим поместить знание, сознание себя, или ввести их в себя; как религия, так и наука, техника хотят сделать бытие себе полезным и поэтому стремятся направить бытие в т<от> труд, течение которого принесет <человеку> выгоду, не исключая, следовательно, и Бога. Бога <человек> хочет получить как благо-силу, с которой все можно сделать, через экономию и политику человек хочет захватить силу Бога, но само же по себе бытие беспредметно и не знает ни убытка, ни прибыли, ни политики, ни экономии, как бы оставаясь только химично-физичным вне сознания (я говорю “как бы”, ибо сомневаюсь и в его физичности), а в другом случае “как” сказано: бытие направляет меня только в сторону моей выгоды, а своего убытка (выигрыш и проигрыш). Все выгоды и убытки находятся в центре сознания (учет), и от этого центра все проистекает и существует, а из бытия в бессознательном состоянии ничего проистекать не может. Под бытием я разумею не только жизнь людей, но и всю природу. Преломленное бытием сознание создает орудие выгоды, а преломленное <в сознании> орудие дает художества, дает образ, т.е. смерть, недвижность, конечность, ни минуса — ни плюса. Материальное пространство суть формы организма, в сущности которо<го> нет смерти, символизируется художеством

в образ (памятник), напоминающий некогда бывшую физическую действительность преломленного в сознании бытия.

Бытие направляет мое сознание — куда? В одном случае в храм, в силу чего который и создался, в другом — к фабрике, в третьем — к художеству, т.е. в те стороны, которые не существуют в самом бытии. Либо все это существует в бессознательных беспредметных химико-физических приятиях и отказах, и тогда наше сознание — нечто оформленное и понимающее абсурд.

Отсюда отличие мое с бытием в том, что у <него> нет сознания, а у меня есть ценность, за которую веду борьбу, <борьбу> за существование; бессознательное направляет сознательное; у меня есть способность вымысла, я оформляю бытие в религиозную форму, гражданскую и художественную. Бытие распадается по трем формам триединой культуры, целью которой и высшим пределом оформления есть архитектура (художество); <художество> должно быть вне разума, вне бодрствующего сознания, в бессознательном состоянии, ибо оно завершение, где разум прекращает свою деятельность, и это только последняя вершина разумной и подсознательной деятельности, после которой <она> вступает в беспредметность.

К.Малевич
1923 г.

II. ЛЕКЦИИ

Свет и цвет

<I.>

Для живописца, как и для скульптора, не существовало иного света, как только свет, через посредство которого происходит та или иная формовка вещи; свет как бы не становился главной целью, как только простым техническим средством для выявления задуманной вещи во мраке своего нутра. Если, таким образом, свет — простое техническое средство, то очевидно, что он играет равную роль, как и все остальные средства материалов; свет, таким образом, стоит в ряду всех материалов и, следовательно, равноценен всем остальным, потому что и все остальные материалы равно представляют собой те же свойства и качества, что и свет, через которые выявляется заданность, они через себя кажут тот лик или форму лежащей во мне вещи как результат реакций двух явлений, существующих вне меня и во мне.

Отсюда делаю вывод, что живописец или скульптор никогда не выявляют ни свет, ни цвет, ни форму, как только ту реакцию, которая произошла через столкновение вне и внутри меня лежащих сил.

Всегда было говорено о свете или цвете как о самой главной задаче выявить такой свет, цвет и форму, чтобы заданность во мне сформировавшихся реакций была ясна, а следовательно, познана, т.е. выявлена во всей своей реальной полноте.

Выявленная таким образом заданность и будет сущностью живописца и скульптора.

С другой стороны, живописное сознание расходилось с этой проблемой и говорило, что заданность живописи и скульптуры в передаче данности, <во мне> лежащей; <оно> стало на точку зрения, что для живописцев не существует предметов, вне меня лежащих, как только то, что лежит во мне; но это последнее заявление нашло бы себе оправдание, если бы данный предмет, вне меня лежащий, не служил поводом тому, что лежит во мне. Но поскольку существует повод, о чем так много заявляют живописцы и скульпторы, постольку воля их находится в зависимости от повода и бессильна потому явить то, что лежит во мне[1]; т.е. в том случае, когда повод не растворился во мне и не составил элемент для нового формообразования, повод стал довлеющим над моим Я и волею и заставил подчиниться мою творческую волю его законам. В этом случае повод всегда отражает себя с

Свет и цвет.

Для живописца как и для скульптора не существовало иного света как только [redacted] свет. через посредство [redacted] через [redacted] — [redacted] которые происходит та или иная формовка вещи, свет как бы не становился главного целью как только простым техническим средством для выявления задуманной вещи во мраке своего нутра, если таким образом свет простое техническое средство, то очевидно, что он играет равную роль как и все остальные средства материалов, свет таким образом стоит в ряду всех материалов и следовательно равно ценен всем остальным, потому что и все остальные материалы равно представляют собою те же свойства и качества через, которые выявляется заданность, они через себя кажут тот лик или форму лежащую вовне вещи, как результат реакции двух явлений существующих вне меня и во мне.

Отсюда делаю вывод, что живопись или скульптура никогда не выявляют ни свет ни цвет ни форму как только ту реакцию, которая произошла через столкновение вне и внутри меня лежащих сил.

[redacted] выявлять [redacted], когда было говорено о свете или цвете, [redacted] какой самой главной задачей выявить такой свет, цвет и форму.

Первый лист рукописи «Свет и цвет»

небольшой реакцией, произведенной на него внутренним моим переживанием, которое в свою очередь и представляет собой реакционный процесс двух сил, вне и внутри лежащих. Таковые моменты я называю малой реакцией; большой реакцией называю те явления, когда вне лежащая сила, форма явления побеждаются или взаимно растворяются внутренним процессом и создают новую форму.

Здесь происходит борьба двух сил за новую форму, и то, что мы называем организационным моментом, есть не что иное, как только процесс борьбы взаимных противолежащих друг против друга сил, долженствующих подчиниться возникшей во мне заданности.

Человек в своем целом представляет собой одно из организованных существ природы с известной энергией реакционного свойства, способного выделять в себе силу формования и подчинения. Таковое существо встречает на своем пути то или иное препятствие, другое такое же организованное тело, и момент встречи начинается выделением своих реакционных сил друг на друга. Здесь два столкнувшихся тела вовсе не служат друг для друга поводом с задачей взаимных отражений на экране своей деятельности, как только <поводом> взаимоуничтожения создавшихся препятствий и преодолений. Преодоление можно считать, с моей точки рассуждения, <состоявшимся> только тогда, когда от взаимных реакций получилась новая форма, связующая собой два последних тела.

Таким образом, все в природе существующее не создавалось на основе поводов, как только на основе причин взаимных преодолений выделенных реакций, создающих связывающее между собой новое тело или организм.

Встреча двух стихий, человека и моря, создала реакцию, создавшую между ними новый организм, лодку или пароход. Ни лодка, ни пароход не означают собой победы ни моря над человеком, ни человека над морем; это простая связь органического целого.

В свою очередь лодка или пароход не есть отражение повода моря, оно в н<их> не отражено, они не напоминают собой и человека, как только новый вид организма, связующего меня с морем и море со мной.

Спор живописный ведется на отыскивание живописной подлинности, что живописец или скульптор должен выявить, где та выявляемая подлинность. <В ответе> на этот вопрос в предыдущем суждении о поводе видно, что подлинность выявления не в данности, лежащей вне меня и даже не во мне, как только в том месте, где творится в процессе реакций третье. Выявление этого третьего и будет подлинность.

Живопись, с моей точки зрения, совершала один процесс выявления данности, вела работу над познаванием вещей, производила научное исследо-

вание явлений и на их достижениях создавала их подобия в живописных холст<ах> и скульптурных выражени<ях>. В развитии изобразительного искусства я вижу одну линию, по которой совершается развитие живописного или вообще изобразительного процесса. Самые отдаленные изображения мы называем примитивными попытками изобразить данность, и <называем так> потому только, что будущее изобразило данность подлиннее, вернее, все отдаленные <во времени> изображения попали в примитив.

Все явления прошлого человека носят название примитивных, как в свою очередь наша эпоха перед будущим будет носить тот же ярлык.

Все, следовательно, стремится не только к художественному построению, но и к реальной подлинности изучения данности, которая в живописи доходит до реальной анатомической подлинности изображения, потом переходит в новый процесс построения на основе познанных в природе законов или элементов к непосредственному выявлению новых формообразований.

Живописец <на самом деле выступает> вопреки всему утверждению о существовании в задаче импрессионизма достигнуть только впечатления; вряд ли можно помирить живописца с тем, с таковой задачей, что он вовсе не собирается передать подлинность, как только впечатление.

Я полагаю, что никакая наука или другая человеческая деятельность не помирится на одних впечатлениях, как только на подлинности. Тоже мне кажется, что и живописец хочет выявить только подлинное начало, но не впечатление <от н>его[2].

[Второе живописное сознание, расходясь с предыдущим положением о предмете, говорит, что свет есть то, что нужно выявить, это главное и первое дело живописи; предметы — только те места, на которых вибрирует свет, дело живописца — выявить его, ибо предметы уже выявлены, они представляют собой форму другого порядка сознания.]

Для живописного сознания пленеристов или пуантилистов свет стал проблемой живописного движения. Здесь уже не поводом был свет, как только одним из определенных заданий разрешения световой проблемы живописной заданности. Здесь уже не может быть речи, что световое колебание есть повод для воспроизведения на холсте нового видоизменения; здесь происходит сильнейшее напряжение выявления подлинного света; здесь не идет речь даже о впечатлении — наука пуантилизма стремится физическим путем разрешить в живописи проблему живого света.

Последний живописный факт пуантилизма заставляет меня искать логического его оправдания в глубинах исторического живописного движения или

живописной науки, поставившей себе цель познания явлений природы <и> достиг<шей> выявления через живопись <их> подлинности.

Таким образом, сущность живописная была в одном порядке научной деятельности, <она> так или иначе стремилась к выявлению подлинного, достигнув тождества явления в своем изложении его на холсте в форме живописи и в пространстве в форме скульптуры.

Другими словами сказать, стремилась к тем изложениям научных книг, как и другие науки стремятся через изучение выявить тождество, подлинность явления природы <так!>.

Пуантилистическая живописная наука, от<торгнув> предмет <в одном случае>, в другом случае форму от изучения, как бы доказует, что эта часть либо изучена, т.е. ее анатомическая подлинность разрешена, либо доведена до высокого уровня; неразрешенной же проблемой <для пуантилистов> остается свет; разрешив же и световую проблему, живописная наука достигнет полной тождественности выявления подлинного факта в природе.

Вся живописная наука шла по пути изучения природных явлений и человеческой жизни, представляя собой в одной половине своего здания лабораторную работу, производя всевозможные анализы соединений веществ, в друго<й> производила построения из достигнутых в лаборатории опытов и законов.

Проделывала ту работу, что и любая другая наука, <в первом случае> через анализ физических опытов; строила в другом случае практические вещи. Познанные таким образом силовые взаимоотношения стала комбинировать в практические надобности; следовательно, простое исследование ради исследования дает в конце концов результаты, необходимые <в> практической жизни.

Последнее мне дает право полагать, что новая проблема живописной сущности, выраженная в новых искусствах, отказавшихся от всякого выявления природы в той форме, как она была до них, перешла на новый порядок выражения лежащих вне и внутри вещей, подобно техническим наукам производя на основе результатов, полученных от опытов исследования сил, сооружения нового вида форм.

Таким образом, живописное сознание перешло в одном случае к сооружению практических форм, ища им новую форму. Другая часть живописцев пошл<а> к беспредметности — образовались два течения, одно предметное, практическое, другое беспредметное. Пожалуй, что это не два течения, а два мировоззрения; их изложение не является задачей данной записки.

В последнем направлении живописной сущности видим другое явление, свет совершенно не играет той роли, как он играл у пуантилистов и вообще у

всех живописцев. Здесь выдвигается на первый план проблема выявления цвета, но выявления цвета не как элемента, лежащего вне какой-либо призмы, т.е. вне субъективного, а как только выявления его через призму, т.е. через известное сложение или построение тел, которые дадут то или иное преломление цвета, или его интенсивность. Каждая призма представлять может подобие человека, в котором тот же свет или цвет может преломиться в той или иной силе. Отсюда, чтобы изучить цвет, необходимо пропускать его через призмы живописные, а таковыми призмами могут быть только направления живописные. Таким образом кубизм, футуризм представляют собой те построенные живописные призмы, в которых мы имеем то или иное состояние света или цвета.

В действительности все направления есть не что иное, как призмы, в которых направление цвета преломилось иначе, нежели в других, и от того только, что одна призма показывает иное состояние одного и того же вещества, меняется осознавание, а следовательно, и зависит построение того или иного факта.

Для познания того или иного факта, действия нам необходимо обратиться к изучению его, мы должны рассмотреть всю призму, чтобы узнать, почему происходит то или иное освещение или оцвечивание факта. Безусловно, что перед нами стоят новые факты живописного движения, действие которых приводит в бешенство общежитие, которое вместо того, чтобы изучить призму, бросает ее на пол и разбивает. Таким образом мы никогда не разрешим никакого вопроса.

Построенная футуристическая призма Маринетти показала действительность мира явлений иначе, чем она была видима до его призмы, и только потому, что радуга мира была показана новою стороною своей реальности. Общежитие возмутилось, как некогда возмутилось доказательству построенной призм<ы>, что Земля не только не занимает первенствующего <положения> во Вселенной как наиглавнейшая планета <и> что она не <только не> стоит как царица, возле которой все бегает, но и сама вертится и бегает возле других Солнц.

Маринетти построил призму и ждет, когда одичалые туземцы будут ее изучать.

Другой построивший призму в окончательном виде, это Пабло Пикассо; <это> призма кубизма; участь ее таковая же.

На основании двух первых призм живописной науки мне удалось построить третью призму, которую и назвал супрематистической. Разъяснение постепенное этих призм я и взял на себя, и они составляют мою наиглавнейшую работу в живописной науке.

(Каждая таковая призма имеет множество дисциплин, которые возможно изучать только при развитии соответствующего физического кабинета, чего мы добиваемся и надеемся достигнуть в будущем.)

Для ясности я скажу еще раз, что сущность живописная не заключается в отражении видимого и все видимое не является поводом в том смысле, как его понимают. Живопись — это есть одно из средств познания мира явлений, и познанное в природе или вообще в жизни явление и выражается в известном построении того или иного явления в форме.

Следовательно, вопрос о выявлении света был вопросом не простого его воспроизведения в холсте, т.е. повторения, так как таковое разрешение вопроса о свете вовсе бы не разрешало проблемы о свете. Дело шло в данном случае о познании известного явления. Происходил таким образом живописный научный опыт живописного пуантилизма, который через точкообразное построение цвета <стремился> добиться физического ощущения света.

В другом случае живописцы понимали свет как некое средство выявления вещи; <они> полагали, что свет освещает подлинное, что благодаря свету для человека делается всякое явление ясным, светлым; следовательно, свет имел особые функции уяснять неясное и непонятное. Так, например, поэты и вообще люди науки зовут всех “к солнцу”, “будем как солнце»[3], “идем к свету”, и эмблемой было всюду это солнце; так или иначе в солнечном свете видели ту яркость, которая может осветить наш слепой и темный путь. Солнце, таким образом, может осветить те скрытые во мраке явления, которые познаёт наше сознание, и выявить реальную сторону явления или вещи.

В действительности же я думаю, что если бы каждый человек и был солнце, все же для него ничего не было бы ясно, и если бы пришли к солнцу, то оно было бы <так> же темно, как и земля. Свет его освещал бы для моего сознания столько, сколько <и> свет, собранный живописцем в произведении.

Вся погоня живописца за светом, за яркостью лучей и освещения все же доказывала только одно, что света с определенными функциями осветить истину нет и выявить его яркость для этой цели тоже нельзя. Живописный опыт показывает только разные материальные отношения светлого и темного, <то есть> разниц<у> <в> одно<м> и то<м> же веществ<е>.

Таким образом, световые лучи в живописном опыте потеряли свою силу освещать, мы уже не видим на поверхности световой луч, как только материальную фактуру. То, что называлось светом, стало таким же непроницаемым, как и любой материал.

Попытка выявить свет, его физическую реальность заставила пуантилистов <строить> на холсте цветные точки не для того, чтобы дать только впечатление истины, как только <саму> истину. Каждому человеку хочется прежде всего познать истину, никакими впечатлениями от истинного он не удовлетворится; мало того, он хочет познать и причину всех причин и потому возводит целую

культуру разных отмычек, чтобы ими раскрыть замок молчаливой природы, которым она заперла всю тайну свою подлинную и скрыла ключ, который вряд ли удастся кому-либо найти.

Дело, таким образом, идет не о <передаче> впечатлени<й>, как только <о> <передаче> жизни подлинности. Только факты подлинные могут удовлетворить человека. Искание света есть, может быть, одно из главнейших усилий каждого человека, он знает, что только при построении светящегося фонаря ясен будет подлинный путь к истине.

Пуантилизм был последней попыткой в живописной науке, пытающейся выявить свет; <пуантилисты> последние были из тех, которые верили в солнце, верили в его свет и силу, <верили,> что только оно выявит своими лучами истину вещей[4].

Пуантилисты как бы пытались разрешить световую проблему, разрешить ту задачу, <решения> котор<ой> не могли достигнуть их живописные предшественники; световая проблема в живописи и скульптуре была одним из главных средств, так как форма выявлялась только через него.

Пуантилисты взяли на себя это дело, игнорируя предмет, так как он был только местом, на котором проявлялся свет. Достигнув в своих задачах определенных результатов в световой живописной проблеме, живопис<ец был способен> выявить форму уже в таком порядке и реальности, как она проявляется в природе.

Пуантилистами как бы заканчивается живописный реализм. Живопись разрешила аналитическую и синтетическую работу выявления вещей, лежащих вне живописца.

Ими можно завершить определенную научно-живописную работу и целый период той живописной заданности, которая стремилась к подлинному натуральному живописному выражению.

После них начинается новая живописная деятельность <, направленная> в сторону нового анализа и синтеза чистой живописи, т.е. изготовления как бы живописного материала как такового; <...> происходит конструирование нового живописного тела, из которого должны будут строиться вещи в пространстве того же света. Это были только подготовительные работы к проблемам живописным в кубизме, в этой области занял <главное> место живописный ученый Поль Сезанн. Но все же вопрос о свете не исчезает[5].

На смену явились новые живописные работники — кубисты, которые тоже занялись разрешением световой проблемы. Перед ними явился тот же вопрос — что можно считать светом, а что темным. Здесь в форму вносится сдвиг, пересматривается вопрос о свете вновь и признается, что света, через кото-

ры<й> возможно выявить вещь, что мечтали достигнуть пуантилисты, в солнечном спектре нет, что это только одно из средств. Выявленные и освещенные вещи <– это> еще не значит, что они выявлены, ибо выявлено только то, что понятно для зрителя. Таким образом вносится сдвиг в понятие того, что под светом разумеется то, что понятно, <а под> темным то, что непонятно. Отсюда написанный живописный холст черными, бурыми тонами может быть ярким, светлым для того, кто понял его, и наоборот, холст, написанный белым, светлым, будет темным для не понявшего, не познавшего его зрителя.

Таким образом, сознание кубиста под белым уже разумеет не материал, как только момент осознания, под черным то, что не осознано. Белое, черное, светлое или свет перестало существовать реально в том смысле, как оно было воспринимаемо до них.

Возможна ли преемственность в данном случае <от> старых опытов, когда все то, что было реально в сознании, сегодня исчезло, ни белого, ни черного, ни чего-либо другого вчерашнего в сегодня не существует<?> Создались новые обстоятельства, в силу чего реальность изменилась. В данных обстоятельствах уже не может быть применяема реальность прошлого. Мы не можем воспринимать радуги в той реальности, которая была в сознании людей прошлого. Для нас это уже не отдельно стоящий факт, явленный сверхъестественной силой, как только физическое преломление лучей или света через капли воды.

Историческая преемственность еще не может быть приемлема и потому, что каждое явление имеет свои обстоятельства, а следовательно, и новую форму-отношение. Искусство мастерит науку, знание.

Кажется, что понятие света должно было бы стоять на одном положении своей реальности, но оказывается, что его реальность меняется. В одном случае свет считается как нечто такое, через посредство которого возможно выявить подлинность; в другом случае <свет —> средство, равное всем остальным материалам, через посредство которых выявляется заданность.

В одном случае живописного сознания стояла проблема выявления света как особого средства для выявления заданности. В другом, современном выявлении, живописная заданность базируется на выявлении цвета, вырабатывается его интенсивность.

Для какой же цели вырабатывается цветная интенсивность? Да все для той же цели выявления цветной заданности. Какова же эта заданность, возможно ли прежде уяснения заданности готовить средства? Ведь каждая заданность требует и подходящие средства, следовательно, заданность уже есть нечто такое, через что проходит преломление явлений и разложение их на элементы, ко-

торые и будут средствами построения заданности, т.е. наступит реализация мировоззрения[6].

Другими словами повторить, что заданность — это результат реакций вне и внутри лежащих сил в своей взаимной реакции; происходят разные преломления и формообразования в том месте, что мы называем осознаванием, в нем начинается конструктивный процесс выявившихся в реакционном процессе сил, или элементов, материалов. Таким образом происходит в сознании реализация плана. Мы имеем готовый реальный план или целое формообразование, которое и стремимся выявить вовне как нечто выделенное, органическое звено, связующее мое внутреннее с внешним.

Следовательно, чтобы выявить последнее, нужно работать над теми данными, выяснившимися в реакционном процессе материалами. Таковую работу я считаю положительной по существу. Отсюда только возникают, по существу, дисциплины.

Как будто кажется, что живописец осознает свое дело, <может> дать объяснения, но его дело подобно все же всякому явлению в природе, которое пытаемся познать и обосновать[7].

Многие полагают, что супрематизм имеет своим заданием выявлять исключительно цвет, и построенные три квадрата, красного, черного и белого <цвета>, и представляют собой выявление цвета, а также разрешение живописной проблемы в ее чистом двухмерном измерении как плоскост<и>. С моей же точки зрения, супрематизм как плоскость не существует, квадрат есть только одна из граней супрематической призмы, через которую мир явлений преломляется иначе, <чем> через кубизм, футуризм, и погоня за светом или цветом, формой конструкции совершенно отрицается его сознанием, до полного отказа <от> предметного выявления вещей. Устанавливая беспредметность, сознание его стремится к абсолюту, в котором отказывается что-либо постигнуть через какое бы то ни было напряжение человеческой мысли, разума и постройку солнечных экранов, на котор<ых> стало бы окончательно ясно что-либо из явлений мира. Нет <ни> такой единицы темной, которая была бы заметна и ясна на диске яркого света, <нет> ни светлой на темной.

С развитием живописного движения попутно начинает развиваться и живописная мысль, начинается мыслительный процесс, стремящийся выяснить и оправдать или отвергнуть ту живописную цель, которая проявляется живописцем. Таким образом начинает создаваться философия живописного творчества, которая и приходит к беспредметности, или абсолюту.

Живопись поставила перед собой цель, равную, с моей точки зрения, всем остальным наукам человека. Эта цель выражается в слове “выявить”, или

проявить. В одном случае, в пуантилизме, обнаружили, что свет не подлинность, как только результат подлинностей цветных колебаний. Таким образом как будто найдена истина, производящая свет. Но возможно, что и цвет не что иное, как только результат стоящих вне знания истин. Таким образом, перед нами возникает целая вереница иксов, которые надеемся познать в будущем. Но будущее растяжимо, именно сегодня представляет собой по отношению к прошлому то ожидаемое будущее, на которое предшественники возлагали надежды, что будущее выявит реальный свет; но надежды их остались тщетны, сегодня только узнало, что свет есть результат истины, но не истина.

Таким образом, перед нами стоит новая истина, уже не света, а цвета, которая в свою очередь в будущем не будет истиной, но результатом, как я говорил, новых иксов.

Но все же искание света остается главной целью, солнечный свет как средство освещения все же не достаточ<ен> для освещения тех катакомб, прорытых человеком в поисках причинностей и выявления их подлинностей.

Необходимо было создать новый технический свет для этих надобностей, и в этой области произошли совершенства от лучины до электрических ламп. Изобретение электрической лампы и было лампой света, через которую пытаются выявить явления там, где солнечные лучи уже не могут удовлетворить человеческой работе; но и электрические лучи в свою очередь должны принять преемника, рентгеновски<е> луч<и>, и <с ними> как будто явление освещено, видно, и наше сознание вполне может теперь познать мировые явления.

Таким образом, роль света — в освещении тех предметов, без котор<ых> не может обойтись осознавание, или познание. Но наряду с выработкой технического света появляется новый свет — это свет знания. В этом, пожалуй, будет существенная разница со светом, который собирались выявить живописцы, которые освещали светом явления, чтобы они были ясны, понятны, реальны для зрителя.

Для техники свет вообще был только подсобным средством, главным светом это было знание. Свет знания уже не давал ни тени, н<и> светлого, но все же был ярок, лучи его проникают всюду и познают и те явления, которые скрыты от всех остальных лучей.

Здесь вижу аналогию и в живописном движении, которую формулировали кубисты, что мало видеть, но нужно и знать; следовательно, сознание кубиста уже отрицает достаточность того, что все то реально, что видно глазу; уже сам факт кубистического живописного построения доказует то, что он вовсе не реален, хотя видим глазом и освещен и электрическим, и солнечным светом. Познать его, следовательно, можно через другое освещение, <а>

именно раскрытием его через посредство лучей мысли, <обращая их> в главный источник знания.

И если действительно знание — то подлинное, чему суждено все познать, то и реальность всего зависит только от этого света. Если бы все было понятно, реально в природе, у нас не было бы культуры; и только потому, что вся видимая природа, освещающаяся светом, все-таки для нас не является достаточно реальной, и чтобы все же ее сделать понятной, т.е. реальной, человек прибегает к созданию нового света знания; и конечно, все созданные физические аппараты и мыслительные процессы философских предположений и научная проверка предположений и составляют то, что называем признаками культуры и знания. Таким образом, для постижения реального необходимо прочесть и изучить все то, что создано упорством человеческой мысли постижения. Чтобы познать реальность растительного мира явлений, нужно изучить всю анатомию данной науки, <потому> что цветок, видимый под освещением солнечных лучей, вовсе не реален, реальность его лежит в ботаническом исследовательском институте, только там наступает углубление его реальной многогранности, где уже не солнечный свет освещает, а свет знания.

Таким образом, свет <знания> почти во всех проявлениях человеческой жизни играет как бы окончательную роль и доминирует над всем светом. Свет знания — это высшая по качеству лампа, дающая абсолютную силу яркости, только с этой лампой человек уничтожит мировой мрак, рассеет его как единственного врага, скрывшего все ценности подлинные, оставля<ющего> для человека только впечатление, предположения, оставля<ющего> для него не мир как подлинность, а мир как представление.

Мы имеем две силы, одну силу — мировой мрак, другую — знание. Это непримиримые враги, которые борются не на живот, а на смерть. Знание преследует мрак, уносящ<ий> с собой подлинные истины и причины, <но> мы имеем одну надежду, что в будущем победим <мрак>; неизвестно, какую имеет мрак надежду. Отсюда возникают, я бы сказал, две философские дороги, одна оптимистическая, другая скептическая. Одна опирается на радость победы в будущем, другая относится скептически к этому будущему.

Так, например, в новых течениях, хотя бы того же Супрематизма, скептицизм существует <по отношению> и к будущему, и к науке и знанию, и к тем ученым, которые задались во что бы то ни стало построить такой ключ, которым возможно было бы отпереть замок природы, забрать из его таинственных склад<ов> все ценности. Для этого над изобретением такого научного ключа работает наука и изобретатели.

Но для меня лично, принадлежащего в <этом> случае к скепти<кам>, подобная затея является странной, так как не известно, существует ли прежде всего замок у природы и существуют ли ценности. Вся культура для меня представляется тем мастером, который взялся сделать ключ к тому замку, которого не знает. Факты огромной галереи научных приборов представляют собой только попытку построения отмычек или ключей, и то, что их много, доказует, что замок не известен. Если бы известен был замок, мастер бы построил один ключ.

Итак, Супрематизм как беспредметность относится <...> скептически к работе этого мастера, изображающего свет в лампе знания, имея надежду в будущем осветить вселенский мрак и найти спрятанные ценности, чтобы обогатить себя.

Стремление к свету и потребность изобретения осветительной лампы уже доказует мне, что человек не представляет <собой> того совершенства, <каким> обладает природа. Она не имеет и не изобретает лампы, светящиеся в астрономическом пространстве. Солнца для нее имеют такое же значение, как и не светящиеся спыления.

Существуют, возможно, взаимные материальные тяготения, которые через взаимную реакцию дают слепые результаты, лежащие вне знания и законов. Возможно, существует тяготение целого ряда “нечто”, которое называется или окрещено именем материальных вещиц, которые в свою очередь представляют собой результат реакций бесконечных “нечто”.

Таким образом происходит вечный процесс спыляемости и распыляемости одно<го> вида или формы в новый вид абсолютного неизменного вещества.

Есть ли в природе какая-либо сознательная потребность в этом, есть ли <в ней> заведомо обдуманная работа действия — неизвестно; но я полагаю, что нет.

Возможно, что люди могут считать, что сотворение солнца было заведомо предусмотрено, и, следовательно, оно построено с обдуманной целью освещения земли, согревания ее для того, чтобы людям вырастить плоды, их согреть и сделать им день на земле. Луна тоже создана как ночной свет для тех, кто не успел прийти домой до захода солнца. Рассуждая так, возможно видеть весь логический смысл заданности <замысла> мирового разума, строившего для человека вселенную.

Но, к сожалению, дело обстоит не так, такое рассуждение только будет измерением собственного обстоятельств<а>. Возможно, что наше рассуждение и <наше> существование будет одним из процессов взаимных реакций, и все от этого результаты и выводы будут в ряду бесконечных процессов в мировом пространстве, простых слепых тяготений, не имеющих в своем действии не только

последовательных, логически развиваемых движений и знаний, но и непредвидимое действие или результат от взаимного соединения. Возможно, что возникновение солнца или температуры огня и произошло от нарушения покоя одних “нечто” другими. Здесь возможно предположить насильственный акт, который человек посчитал моментом катастрофическим, но так как в природе признано абсолютное существование никогда не исчеза<ющ>его вещества или энергии, то та или иная взаимная реакция не будет катастрофической, так как нет той температуры, которая сожгла бы или заморозила это “нечто”, или вещество.

Последнее мое раз-суждение завело бы меня ко многим <другим> вопросам и ответам, и высказанная мною мысль в данный момент сводится к тому же <рассуждению о> существовани<и> света. Я хочу указать только на то, что возможно ли оправдать труд изобретения такой лампы или ключа, котор<ый> раскрыл <бы> нам подлинное причин и истин. И второе — <хочу> указать, какую роль во всех явлениях играет свет вообще и свет знания < в частности>. Таким образом, я подошел к нескольким живописным решениям проблемы света, пленеризма, или пуантилизма, и кубизма, а также технического практического искусства, указал три или четыре призмы, в которых свет принимал новые реальные формы и значения. Также упомянул и о Супрематизме, <отметив,> что через его призму существующие реальности света вообще, или света знания, <не проходят, они> не существуют вовсе. Его призма не преломляет мир явлений ни внутри меня лежащ<ий>, ни вне <меня>; <Супрематизмом> не преломляются ни духовные, ни практические явления. Из его абсолютной философии вытекает, что нет ни во мне, ни вне меня вещей, что мир как представление еще не представляет вещи, что и воля моя их не может создать, так <как> нет того, что можно было бы познать и из чего построить познавательные аппараты.

II.

Живописная наука работала над выявлением через свет в одном случае формы, в другом — света, в третьем — цвета, в четвертом — конструкции. Из предыдущего рассуждения о свете возможно построить график, который укажет, что движение света как цвета происходит в центрах построенных человеческих культур, что каждая культура есть не что иное, как призма, в которой преломляется познаваемая подлинность. Но все несчастье в том, что каждый построенный аппарат культуры преломляет одно и то же {вещество} во всех цветах радуги, а сам не выявляется в своем конечном. Существует культурная линия, на таковой линии образуется целый ряд пунктов, в которых происходит скопление энергии, направленной в

ту или иную сторону возникших обстоятельств и потребностей. Отсюда приходит мысль, действительно ли созда<нн>ая форма или конструкция вещей в данном обстоятельстве есть подлинная потребность, принадлежащая человеку, или же все созданные вещи есть простая случайность, результат тех обстоятельств, в которые попал человек; ведь все созданные вещи практического значения вовсе не доказуют, что они моя необходимость, что они принадлежат моему существу.

Таким образом, вся культура конструкций на линии человеческого движения может представить собой только целый ряд результатов движения и брошенных орудий <, возникших и созданных> во имя <достижения> этой вещи, которая принадлежала бы человеческому существу.

Борьба за выявление таковой подлинности и продолжается в одном случае; борьба <во> втором случае выражается в усилии приближения к моему сознанию явлений, т.е. <стремлении> поближе поставить данное к анализу осознания. Вся попытка производилась над этим приближением, выявлением; <живописцы> в живописной работе вначале <стремились> выявить форму вне света, потом в цвете, дальше опять в свете, еще дальше приступили к выявлению только элементов одного света, одного цвета, для чего создались особые даже дисциплины по выявлениям. Здесь современность как бы усомнилась в том, что свет или цвет как бы не выявлен в природе, что его бытие недостаточно развито; мало того, <посчитала, что> их нужно культивировать.

Во многих случаях выявление цвета выражалось в интенсивности, и <многие> полагали, что в этом и есть разрешение всей проблемы дисциплин живописной науки в цвете или свете. Отсюда надо вывести вывод, что такое выявление не было осознано в том смысле, что, собственно, выявляется — цвет или мое сознание, что, собственно, приближается — мое сознание к цвету или цвет к моему сознанию<?>

Ведь цвет, надо полагать, в своем существе неизменен, и только образовавшееся обстоятельство времени в моем сознании меняет интенсивность неизменного, с моей точки зрения, цвета. Следовательно, культивирование той или иной интенсивности не представляется возможным.

Автомобиль при удалении от моего сознания вовсе не теряет сво<ей> силы, она неизменна, <но> остается только удаленной от моего сознания или света знания. Удаляясь все дальше, лучи света знания не могут уже достигнуть его <, автомобиля,> реальности, и <нельзя> даже поручиться, что <автомобиль>, вышедши из лучей света <знания>, существует.

Следовательно, реальность его уже в моем сознании распалась на целый ряд обстоятельств, от которых зависит то или иное состояние выявленной вещи.

Выявить — значит приблизить или удалить во времени вещь ко мне, или удалить <ее> от моего сознания. Последний процесс будет простым процессом перемещения вещей из одного обстоятельства в другое, и только. Все попытки культивирования света, цвета, <попытки> делать их совершенными являются неверными <и> в термине “выявить”. То, что мы хотим выявить, возможно, находится вне всех обстоятельств, и сущность его, как и оно само, нам неизвестн<а> и выявлен<а> быть не может, так как все построенные призмы познавательного значения опять-таки построены из наблюдения <и> построены все же так, что нельзя поручиться за то, что все, что в них преломляется, — подлинная сущность, что <ими> изловлен абсолют.

Возможно, что все <то, что хотим выявить, находится> вне движений, а мое только сознание движется, но и <мое сознание> движется, опять-таки повторяю, не в подлинном мире, как только в представлении.

Какой от этой гимнастики получает человек интерес, мне трудно установить. Одни говорят, что получаем знания, другие — увеличивают разум, третьи — развивают глаза, четвертые — чувства; все это вместе должно образовать собой один практический организм, или аппарат. Практичность же его будет выражаться в том, чтобы выявить не впечатление, не мир как представление, а подлинность, осязательную реальность.

Возможно, что эволюция данного аппарата, называющегося человеком, в неведомой пучине доисторических времен своего развития не знала мира и не видела его проявлений, как только чувствовала касания тех или иных проявлений, и что все функции, составляющие сейчас чувствительный аппарат, — результаты последующих эволюций с определенным уклоном психического явления, стремящегося познать или выявить подлинное касающихся его явлений. Касания, допустим, материальных частиц возбуждали данность, и от этого возбуждения происходило то или иное действие, ничуть не предрешая, что данные движения суть подлинные. Возможно, что и от таковых взаимных касаний происходит и то или иное действие как процесс психического представления всех явлений в определении их подлинными фактами. Движение световых частиц, возможно, породило таковые места в теле, которые начали воспринимать или собирать свет, образуя глазное яблоко.

Но я должен вернуться к теме о свете и цвете, вернуться к вопросу, где наступает реальный момент света. Свет, проходящий через дождевые капли, образует свое реальное распадение на цвета, образующие новую реальную подлинность. Капля воды стала новым обстоятельством для света. Допустим, что это обстоятельство было построено так, чтобы весь мир был окрашен одним цветом или цве-

тами радуги; следовательно, где-то было бы поставлено таковое обстоятельство, за которым осталась бы реальность света, мы бы и не смогли его выявить, цвет бы стал подлинностью. Но возможно, что и цвет есть только од<ин> из результатов таковых призм, которые показывают нам реальную действительность цвета в семи лучах; другие обстоятельства могут показать <в> тысяч<е> и т.д. <Поскольку я был> по профессии простым живописцем, предо мной, следовательно, была одна книга — природа, которую по силе своей возможности читал и наблюдал. Таким образом, природа для меня была тем физическим кабинетом, в котором происходили разные явления. Радуга как результат преломления лучей через призму капель воды обратила мое внимание на то, что она представила собой одно из многих обстоятельств; и потому каждый цветок является тоже одним из обстоятельств, в котором одно и то же вещество преломилось и окрасило себя в тот, а не в другой цвет, оно восприняло из состава одного явления одну из его составных частей.

Допус<каю>, между прочим, что некогда <, когда> люди не знали происхождения радуги, он<а> для них должн<а> <была> быть особым фактом, стоящи<м> вне физических явлений, <и не чем иным,> как только факт<ом> сверхъестественной силы действия.

Таким образом, <явление,> будучи бытием, навело на ложный путь сознание людей; мы же теперь докопались до подлинной причины и выяснили, что это явление физического преломления одного и того же луча, разделенного призмой; таким образом, реальность цвета на одной стороне одна, на другой — другая; остается решить вопрос, где реальность, или подлинность, света в цвете или цвета в свете.

Теперь я вернусь к оставленному мною вопросу о графике или о линии, по которой продолжает идти развитие человеческой и других энергий в создании культурных центров, <с тем, чтобы> указать, что человек представляет собой одну из интересных в мире живых призм, находящихся в вечной работе конструирования своего сознания, творя из него ту призму, которая бы преломила явления в их подлинности.

В развиваемой линии я заметил целый ряд мест скопления его энергии. Скопление энергии, конечно, должно быть оформлено; конструктивная форма данного центра и будет признаком энергийной работы, сложившейся в те или иные построения. Каждый, таким образом, центр человеческого построения и будет не чем иным, как только призмой данного осознавания, знания, мастерства, искусства, науки и т.д.

На линии развития я возьму <обозначу как> первое место то, в котором скопилось более <или>менее несколько десятков людей. Это деревня, село,

хутор. Это место представляет собой обыкновенное поле или клумбу, скажем, цветной культуры. На спектре нашего исследования обнаружим множество ярких цветов, и если мы проверим спектр другого места, цветущего поля, то увидим большое тождество обоих цветных спектров. Люди, вышедшие на цветное поле, представляют собой те же цветные точки, что и цветы в поле. Призма преломления, или восприятия, окраски равна цветам.

За деревней или селом существует второй центр, называемый уездным городом. Если сравнить спектр уездного города с предыдущим, то мы уже найдем на его плоскости появление тональных полосок, склоняющихся в сторону черного и белого. Процент черного, или темного, луча и белого начинает поглощать цветность. За уездным городом наступает губернский и дальше столица, т.е. то место, в котором напряжение энергии дошло до высшей точки человеческой современности. Этот центр уже имеет спектр наивысшего поглощения цветовых лучей, <его> окрашивание почти целиком <пере>ходит в черное и белое, оставляя между <ними> промежутки тональных бурых, коричневых, серых полос.

Отсюда мы можем найти закон, устанавливающий законную окраску вещей; мы можем по закону окрашивания той или иной вещи установить и ее время, т.е. какому центру в цветном времени она принадлежит. До сих пор закона окрашивания вещей, домов и даже холста не найдено, он существует сам по себе, но не приведен в сознание <человека>.

Уясняя себе причину данного явления <и> будучи живописцем, я остановился на <такой> исследовательской работе, которая должна дать измерения, узаконяющие меня окрашивать даже мой живописный холст.

Для меня стало невозможным руководствоваться одним эстетизмом моего вкуса или базировать свою окраску на слове “нравится”.

Поскольку я <являюсь> одной из частиц человеческого движения, постольку я должен стоять в его динамическом движении и нестись в пространстве через новые и новые обстоятельства, в силу чего и происходят те или иные различия между одним центром и другим.

Одной из первых причин исследования, может б<ыть>, своеобразного цвета я установил причину, что все окрашивания цветной яркости в первых центрах линии, или графика развития, были <результатом> восприятия солнечного света, а следовательно, и цвета, которые и были связаны со всеми явлениями физических преломлений.

Таким образом, солнечный свет был наиглавнейшим источником окрашивающих веществ. Удаляясь все дальше и дальше, человек удаляется и от солнца. Город, столица уже не окрашена цветами радуги, как только тоном; соз-

ние <человека> очень удалено от цвета. Естественно потому <, что> через призму свет преломляется уже в потухшем состоянии.

Втор<ую роль> в столице играет, как я говорил в первой части своей лекции, свет другого порядка, порядка знания, которое стоит вне различий цветовых лучей. И последний <, т.е. свет знания,> не может тоже быть без влияния на окраску формы, выявленной техническим светом знания. Они <, эти формы,> прежде всего стоят исключительно в конструктивном порядке, и цветовая окраска вещей целиком сводится к прочности или охране вещей от влияния разрушающих веществ. Покраска крыш домов вовсе не <производится> с точки зрения вкуса, как только прочности материала и т.д.

Добавлю, что столица вырабатывает <и> новый спектр <своей> цветности, который не лишен яркости. Этот особый спектр я бы назвал “металлическим цветным спектром”. Техника выражает собой новую призму, через которую преломляется луч через металл, это одно; второе, сам луч происходит из металлических перемещений в особый металлический проводник света.

Здесь я указываю первые мысли, которые, можно сказать, служат мне вехами намеченной мною работы и требуют еще многих обоснований. Если сложатся так обстоятельства, <что> помогут мне продолжать свою работу, то <первые мысли> будут приведены в ясность того, что я хочу выразить, но <слв. нрзб.>

Работая над цветным графиком, пытаясь через опыт и наблюдение живой человеческой призмы установить закон, я обратил внимание на то, что линия развития цвета через центры культуры имеет свое время, а следовательно, и степень сознания, или степень культуры, в силу чего у нее и возникает та или иная форма вещи и окраска. Таким образом, каждая вещь, как и отношение к цвету, проявляет, с моей точки зрения, уровень культуры осознавания.

Следовательно, по графику цветного восприятия возможно установить высоту культуры общества и каждой отдельной личности. Производство в городе цветных, пестрых, ярких материй вырабатывается исключительно для деревень. Для потребления же городских людей существует особый спектр окраски.

Все торжественные случаи окрашиваются в два тона, черн<ый> и бел<ый>. Возможно, конечно, что это чисто национальные или вообще традиции <только> одной части народа. Но все же моя точка <зрения> будет та, что никакой торжественный случай как нечто выходящее из порядка обычной жизни не будет <в городе> окрашиваться в яркость и пестроту цветную.

Если же какая-либо нация все свои случаи одевает в цвет, то уровень ее культуры находится в определенном месте времени позади той, которая пришла к черному и белому.

По построенному мною графику видно, что цветное движение <, проходя> из первых своих центров, скаж<ем>, через центры последующих точек, погасает, <а> достигая наивысшего центра, поглощается черным и белым. И черное, и белое устремляются обратно, окрашивая в черное и белое те центры, которые были цветны<ми>.

Таким образом, выявление цвета связуется с большой исследовательской работой, долженствующей иметь одну линию общего движения живой человеческой призмы; и только от изучения этой призмы же, от определения во времени движущегося сознания мы можем установить и решить, что нам выявить. Нельзя выявить цвет без исследования общей линии развития цвета.

Мы можем выявить большую интенсивность цвета, но его интенсивность не будет нужна для общей призмы данного времени. Итак, выявить цвет значит ничего не выявлять или выявлять всю сущность движения культуры.

Допустим такое явление, что человек видит и выявляет цвет на специальной, для этого приготовленной, доске или холсте. Что он должен делать, если перед ним стоит определенная задача в выявлении одного цвета? Здесь является вопрос, возможно ли выявить цвет синего или красного без помощи каких-либо средств<?> Каким образом мы можем сказать или доказать, что мы выявили красное, <которое> краснее всех остальных <?> В химических выявлениях это делается при помощи или удаления, или прибавления в данное красящее вещество других элементов, т.е. создаются новые обстоятельства, которые и составляют вместе одну краску или, в другом случае, цвет и его интенсивность.

Дисциплина выявления цвета, скажем зеленого, красного, желтого, зависит, во-первых, от химически очищенного и выявленного цвета как материала, в другом, от создания обстоятельств, при помощи которых собираемся выявить заданность в цвете.

Уже из этого положения видно, что граница выявления чистоты интенсивной данного цвета от нас ускользнула, так как обстоятельства, созданные для выявления, не могли не оказать своего влияния и своей силы на выявляемый цвет и граничность их не представляется <возможной> для определения.

Возьмем другой опыт. Допустим, что нам удалось выявить на плоскости цвет, безразлично, синий или красный, зеленый. Мы имеем перед собой холст, закрашенный выявленным цветом. Перед нами будет плоскость, представляющая собой известную плотность. Можем даже определить ее непроницаемость. Что же, будет ли это окончательное выявление цветной плоскости или выявление пространства? Через попытку выявления определенной заданности цветовой мы выявили не только цвет, <но и> пространство.

Попробуем проверить, подлинно ли мы выявили то, что думали. Прочертим внизу холста крышу дома или проведем линию, или введем белую туманность. И мы увидим, что в нашем сознании выявленная цветность попала в новое обстоятельство и превратилась не в плоскость, как только в пространство.

Третье положение о выявлении спрашивает, при каких обстоятельствах возможно выявить свет или цвет, или другой материал; отвечая на этот вопрос, говорю, что выявить что-либо можно тогда, когда можно осуществить абсолютную изоляцию вещества, когда оно выведено из всех вообще обстоятельств.

Если действительно можно этого достигнуть, то вопрос о выявлении будет разрешен.

Субъективное и объектив<ное>[8]

Рассматривая развитие живописной работы, можно отметить несколько моментов цветного, тонального и впоследствии материального начала, конструктивного.

Современность живописной работы высказала большую энергию в смысле всевозможных выявлений. Этот принцип был привнесен промежуточным элементом художников, стоящим вне субъективных познаний явлений мира сторонниками объективного метода, позабывая, что ничто объективно не познается, как только через своеобразную построенную призму или личность.

Провал промежуточных элементов неизбежен, коль скоро будет ими уяснено то, что вывести из познанного обстоятельства субъективной личности вещей ни одного элемента нельзя и изучить его объективно тоже; нет такой вещи, которая была <бы> всеми одинаково воспринята, ибо <в> каждо<м> познаваемо<м> познает<ся> либо то, что познано заостренной личностью, либо <личность> сама создает свой субъективный вывод, либо утверждает в мире вывод.

Предвижу неизбежный крах всех вообще выявлений элементов, так как сами по себе элементы ничего не могут представлять, да их и не существует до выяснения явления или до полной ясности заданности, когда возникает идея вещи; только из заданности или разбора явления вытекают все исследования, и работа по элементам и материалам в таком случае может быть продуктивна.

Промежуточные элементы в живописной работе вообще не имеют заданности, поэтому они всегда будут стоять за объективный метод. Промежуточные элементы позабывают про то, что они под объективностью должны прежде всего представлять или развивать существующую объективную данность. Сами же

должны быть профессорами или знатоками субъективных познаний и создавать такой метод преподавания, через который учащийся смог бы скорее усвоить себе познанное <их> личностью явление.

<Ко> все<м> попыт<кам> выявлять цвет, свет, вновь цвет прибавилась еще одна задача, выявление материалов. Можно сделать заключение, что человек всегда занят исключительно выявлениями, а если возникали какие-либо практические вещи, то возникали из простой потребности выявления. Кирпичи не потому создаются, что нужно строить дома, а потому, что некоему человеку явилась охота выявлять песок и глину.

Аэроплан в таком случае вовсе не вытек из потребности подняться, как только из призмы выявления материалов. Создан ли аэроплан ради выявления материалов или, обратно, все материалы создались из потребности создания аэроплана? Выявляет ли атмосфера аэроплан или аэроплан атмосферу? Моя точка зрения та, что ни того, ни другого не выявляем, как только производим, оформляем ту реакцию, которая произошла от взаимного воздействия во мне и вне меня лежащих сил; будет ли это необходимостью или практической надобностью, подлинно утвердить трудно, но все же можно, и, возможно, еще встретимся с этим вопросом в будущем.

Из анализа живописной работы по выявлению видим, что попытка выявить свет совершила <обусловила> множество опытов, которые в конце концов дали особое понятие или познание, что свет может быть только один, <свет> знания; какая бы ни была яркость цвета или света, она ярка и светла становится только при познании, и что выявить <познание>, это значит дать формообразование явления, сделать солнце и землю светлыми; никакими лучами света на холсте <познание> не изобразить.

Живописное сознание все углублялось над проблемой, и по мере углубления его свет из палитры исчез как нечто самостоятельное, оставив на холсте или палитре данные производящие его, т.е. отдельные элементы спектра*.

Данное <обстоятельство> не могло не оказать на живописное сознание своего влияния, перед ним развернулась подлинность, т.е. та реальность, через посредство которой возможно производить ту или иную заданность; <в этой реальности> цвет — простое распадение на составные части света, <в ней> их возможно соединить, т.е. сконструировать, и ввести во время, и получить то или иное задание освещенное.

* Погоней за светом живописцы и пытались через свет осветить исчерпывающе явление для своего сознания или знания явления.

Отсюда возможно, что впервые возникает ответ на вопрос, что есть живопись. Раньше утверждали, что живопись происходит от цели живо передать то или иное явление жизни, живо отразить, передать то, что видим, но впоследствии стали упирать на то, что живопись — самодовлеющая вещь, и в данном положении разбивается на два толкования: одни признают ее самостоятельность самоцельной — такой, которая создает и привносит в мир явления; другие устанавливают некую зависимость от существующего натюрморта или другой вещи — признают некоторую зависимость от повода.

Таким образом, под живостью разумеется несколько фактов действия, далеко не отвечающих первоначальному определению живого определения факта, но возможно, что под живостью нужно разуметь не только факт переданный — воспроизведенный на холст или установленный в пространстве скульптурой, но и факт заново созданный, построенный.

Палитра пуантилистов доказала, что природа, окутанная цветом, есть состояние цветных движений и что свет есть не что иное, как особый вид живописной материи известной плотност<и>, такой материи, где нет ничего цветного изолированного, как только все введено в определенную воздушно-световую гамму.

Пуантилизм, с моей точки зрения, открыл большую научную и живописную силу, которая осталась в тени благодаря отсутствию научного исследовательского института, на обязанности которого было бы создание живописной науки по примеру остальных наук.

Всякое изобретение или, как его называет общежитие, новаторство встречалось простым плеванием со стороны общежития и знаменитой критики. Мешало этому выявлению еще и то, что живопись попала на эстетическую художественную дорогу и не могла завоевать себе положения, которое имеет наука, будучи до глубины существа тем же явлением; живописец был тем же ученым, познавателем природы, как и другие ученые. Открытие научными исследователями того, что Земля вертится или что данное явление имеет в себе те или иные химические взаимоотношения, вовсе ничего <общего> не имело ни со вкусом, ни <с> эстетическими комбинациями. Натурализация явления есть наука, натурализация живописного явления тоже наука.

Нравится ли вам заявление Галилея о том, что Земля летит, или нет, ни то, ни другое не изменит факта. Правда, что современникам новаторство Галилея не нравилось, таковая натурализация не согласовалась с прежней — точно такой случай происх<одит> и с живоп<исью>, — и его заставили по наивности отречься, но факт остается пока фактом.

Буржуазен ли Эйнштейн в своих доказательствах или нет, буржуазны ли кубизм или футуризм, заставит ли современность отказаться от данного движения мысли или нет, но факт останется фактом, новые искусства вертятся.

То, что сделали пуантилисты, осталось фактом, которы<й> мне дает некоторые данные по определению хотя <бы> самой живописи, что живопись прежде всего материя, подобная свету, что живопись есть масса как результат конструирования цветных элементов для каждого отдельного случая заданности <у> живописца, что общее ее значение есть гармонизация всех элементов данного целого.

Отсюда конструирование живописи как некоего материала может быть и вне световых состояний. Живописный замысел если введет в себя свет, то это лишь будет особое конструирование во времени цвета.

Таким образом, впервые совершенно неосознанно пуантилисты столкнулись с новым средством в живописи, временем движения цветных колебаний. Это время было только осознано в кубизме, о чем будет идти речь в свое время.

Дальше пуантилисты обнаружили у себя на палитре впервые цвет и осознали его значение в живописном искусстве. Они первые произвели разделение живописного искусства на два пути; одни стали работать над чистой живописной материей, выводя ее <из-> под власти света, образуя живописный материал; другие остались верны первому принципу выражения явлений жизни в холсте — скульптуре. И потому последние всегда находятся в зависимости буквально, или данная буква служит им поводом.

Выйдя в первом случае к живописному материалу, живописцы не могли свой материал прикладывать в ту форму, которая уже сконструирована и конструкция которой не выходила из необходимости живописного материала, а из особых практических необходимостей*.

Второе — живописный материал уже был изготовлен или вытек из определенного замысла и уже потому не был пригоден <для применения> к явлениям существующим. Конечно, в этом случае не исключается, что живописный конструктивный материал не может быть употреблен в деле практических потребностей.

Из последних указанных категорий видно, что одни выявляют то, что видят буквально (Шишкин, Руссо прогляд<ывают> насквозь натуру), другие выявляют больше то, что находится в них, реакционизируют природу; и буква <для них> осталась только отправной точкой воздействия или поводом в свою очередь <передать виденное,> отчасти сохранив<шее> свой вид или форму <на>

* Выявление материала; эстетическая потребность равна выявлению портрета в обычном смысле художеств.

отража<ющем> экране холста с большими изменениями, реконструктивными началами, причины которых будут заключаться в преломлении или встречно<м> воздействи<и отражаемого, прошедшего> через субъективную призму живописца или скульптора.

Доискиваясь причины, почему <один> живописец в одном случае держится буквального, стремится к передаче точного воспроизведения природы, другой исходит из нее и держится на ее поводе, третий отказывается от нее совсем и считает природу материальным средством для выражения мировоззрения в мироздании, которое существует в его представлении, творческой воли выполнения, — рассуждая этот вопрос, я уяснил себе, что все градации живописного осознавания сводятся к одному вопросу — выявить внутри меня и вне меня лежащие явления в творческую пространственную их реализацию, заключить в пространство сложившуюся во мне гармонизацию познаваемого мира*.

Выявление сложившихся во мне обстоятельств я не могу иначе выявить, как только в пространстве, ибо только в нем я могу физически увидеть и осязать те различия, которые творит во мне целое. Пространство, таким образом, как <и> время — средства, через которые я могу проверить весь замысел познания, находящийся в моем внутреннем обстоятельстве. Реализуя замысел, творю и само пространство, которое вне замысла не познаю.

Таким образом, пространство, как и время, начинает играть первенствующее место в живописной проблеме, в обычном его понимании общежитием, но и в этом случае вкралась, с моей точки размышления, ошибка, время и пространство стали элементом выявления — аналогия выявления света, цвета, материала — тогда, когда он<и> как элемен<ты> не существу<ю>т. Дело все же не в выявлениях времени, как только в пространственной реализации живописных или иных выявлений из внутренних их обстоятельств во внешние, из представленного в физический реальный факт**.

III.

Перед живописцем все больше и больше выяснялась неизбежная завеса времени и пространства. Последнее становилось решающим мотивом и мостом, через который неизбежно живопись должна перешагнуть и вступить в новое обстоятельство, оставив на берегу всю свою историческую одежду и даже

* Всякое построение человека есть факт установления познания, установленное познание.

** Конечно, и факт оспоримый, где наступает реализация и где полуреализация.

средства. Там должна оставить и палитру, и кисти, и весь опыт, как бы их ни любила и как велик бы ни был ее опыт.

Чем больше живописный опыт, тем дальше от палитры. <После перехода> в пространство и время начинается новая история <живописи>, новое искусство, мастерство и опыт. Переход живописи из берега двухмерного <пространства> в трехмерное, а дальше четырехмерно<е>, долж<ен> быть неизбежным, поскольку она столкнулась с реальной потребностью выявления находящихся во времени вещей <на> двухмерн<ом> холст<е>. Этой реальности холст не мог дать место, <по>тому что уже во внутреннем живописца <выявление> было объемно и, следовательно, перешло в трехмерное измерение. Двухмерный холст не имеет протяженности третьего значения, а, следовательно, объемные колебания должны вырастать из двухмерного основания в пространство. Возможно здесь искать оправдание в кубизме принципа наклейки.

Сейчас примем это только к сведению до разбора кубизма и будем рассматривать дальнейшую работу живописи и пространственное начало в ее работе. Из предыдущего анализа видим, что двухмерный холст не мог удовлетворить живописное осознание в себе трехмерного. И ясно, что холст как средство чисто двухмерного плана должен выйти из употребления, если, конечно, живописец находится в общей эволюции объемного реализма.

Но очевидно, что живописец имел основания <для другого>, коль скоро всегда оперирует с холстом, утверждая двухмерность. Это утверждение заставило меня проверить холст и решить, что он из себя представляет и какую играет роль в работе живописца, который в одном случае выявля<ет> на нем свет, в другом — цвет, в третьем — живопись и в четвертом пытается разрешить в нем проблему пространственной живописной конструкции.

Следовательно, холст представляет собой обыкновенное место, или плоскость, на котором происходит работа живописца над выявлением на ней внутри и вне лежащих заданностей.

Если это верно, то будет верно и другое, что каждая часть земли представляет собой ту же поверхность, на которой происходят те или иные выявления или проявления пространства и времени. Поверхность земли, как и холст, будет иметь и то же двухмерное измерение, и только когда привносится в него одна точка, начинается и пространственное измерение в ту или иную сторону. Через внесения различий производим измерение их между собой, и <эта> протяженность и будет пространством и временем. Таким образом, в холсте не существует пространства, например глубины, пока живописец не внесет в него различия и не установит их взаимоотношения.

Но и это пространственное ощущение будет все же не физическим, реальным, как только впечатлени<ем> живой подлинности, существующей во внутреннем живописца.

Итак, холст — место, на котором живописец пытается выявить все, находящееся в движении, т.е. в реальном времени пространственных в себе вещей. Так, например, если нужно выявить построившийся комплекс элементов в моем внутреннем осознавании физическими ощущениями, то я должен повторить на холсте все. Совершить всю работу над подлинной передачей внутреннего во мне состояния реального. Каким же путем создавалось во мне то реальное, которое думаю передать во внешний мир для нового физического осязания?

Живописный холст как физический опыт говорит, что вся поверхность записана одним веществом, следовательно, холст и должен представлять собой это единственное вещество, выявленное в виде цвета или света, материала.

Далее оказывается, что одно и то же вещество, размещенное в пространственном отношении, создало ту или иную заданность, что в одном месте оно стало водою, в другом — деревом, домом, облаком и т.д.

Следовательно, одно и то же вещество-цвет, перемещенное в разное обстоятельство, создает ту или иную часть заданности, творя различия.

Весь этот процесс живого перемещения одного и того <же> вещества в пространстве происходит у живописца, и холст его с наносимыми пятнами, геометрическими фигурами или предметными вещами есть только простая запись и обозначени<е> тех мест, которые были в живом пространственном отношении у живописца вне или внутри его пространственной работы.

Здесь кончается оперирование живописца с холстом, наступает четвертая стадия живописного кубизма, в которой наступает момент окончательного разрыва с холстом и переход живописной сущности в трехмерное и четырехмерное обстоятельство, о чем буду говорить в лекции о кубизме.

Пространство как время оказало большое видоизменение одной и той же живописной сущности, достигнув в кубизме наивысшей точки живописного ткачества, что видно из работ Брака, Пабло Пикассо (например, в “Даме с веером”[9]) и многих других работах. Живопись стала распадаться. Распадение не значит ее падение, ибо дело не в ценности живописной материи, как только в той конечной цели, которая вытекает из ее недр. Здесь нам приходится фиксировать только новый ее вид в новом обстоятельстве времени и пространства.

Многие приверженц<ы> двух- и трехмерного живописного состояния кричат о падении живописного искусства, позабывая, что все же дело не кончается на том, чтобы хорошо ткать живописный холст; надо еще суметь провести

<живопись> из одного, из двухмерного состояния в жизнь объемную, пространственную. Сущность холстов сотканной живописи не в их только красоте заключается, как только в том, что выражают они.

Пространство и время не только повлияли на живописца, на его сознание, но и на всю остальную жизнь. Человек себя ощутил во времени, четвертой мере, через что стал измерять всякий свой шаг и взаимоотношения <в> своей многогранной реальности, которая не была известна ему.

Следовательно, здесь дело идет не только о сохранности живописной сотканной ценности, но и обо всей человеческой культуре, о целом ее реализме, о целостном здании трехмерной культуры. Борьба со стихией пространства и времени есть борьба с новым обстоятельством, угрожающим разрушить всю трехмерную культуру и, в частности, культуру искусства.

Недаром все старики всякого возраста так усиленно лают и пугают младший возраст, говоря, что новое есть “вошь”, заслоняющая собой античную культуру своим буржуазным пространством и временем; а в другом случае говорят, что <только> идиоты могут не понимать <значения> классической культуры античности для будущего поколения пролетариата. Они позабывают, что пролетариат не <три слв. нрзб.>, а будущее. Конечно, новаторы тоже могут ответить любителям старины, что только для идиотов да стариков закрыто будущее, и потому они идут в прошлое, но для них, <новаторов,> перешедших в пространство и время, многозначительнее, многограннее реальность движения, нежели трехмерные саркофаги прекрасной антики.

Конечно, наступает серьезное положение <для> культуры на трехмерном фундаменте, ей угрожает неизбежная гибель, гибель ее формам, она размотается или распылится в пространстве движения. Человек переходит в новое обстоятельство времени и, конечно, не может в нем построить антики трехмерного, так как объем находится во времени и не может быть укреплен на фундаментах. Этого не могут уяснить, что мы доживаем последние дни в наших колонно-аканто-образных антиковых домах, позабывают, что, будучи во времени, необходимо искать новых форм, ибо новые обстоятельства окружают нас и несут в вихревом вращении.

Конечно, живописное искусство должно раствориться в этом вихре и, будучи из одного и того же вещества составленное, должно возвратиться обратно к первоэлементу, чтобы преобразоваться в ту форму времени, в котором находится сознание человека.

Неизбежность такая же, как неизбежно свету, попадая в призму, растворить себя на цвета. Призма новая представляет собой время, и, конечно, что-либо, будучи введенным в него, не только что умаляет свою реальность, но углу-

бит ее. Вопрос только в том, что многие признают во всех обстоятельствах одного и того же человека, одно и то же вещество.

Некогда обыкновенный стол, возможно, не воспринимался в трехмерной своей реальности, как только в двухмерной, а еще глубже в прошлом совсем не воспринимался.

Введение вещей во время обнаруживает и иное измерение между своими различиями. Конечно, четвертое измерение было всегда, ибо все находилось в нем, но мы еще не осознаем его и до сих пор. Соразмерение и связь не совсем ясны даже технику или токарю, которые всеми своими силами будет протестовать против кубизма, а между прочим, работая свою вещь, <они> вращают ее и соразмеряют только через четвертое измерение (пример показать).

Кубизм в начале своих живописных стадий доводит живопись до высшей точки, выявляя ее конструктивные различия через четвертое измерение. Но все это относится к форме и к моментам конструирования взаимоотношений живописной массы, распределения ее во времени, а также и силы динамического ее колебания. От силы колебания зависит и реальность того или иного случая. Здесь я вспомню место из предыдущего рассуждения о графике, в котором указываю о центрах динамического восхождения человеческого знания, неуклонно идущего в вихревое вращение времени, вспомню для того, чтобы яснее представить себе момент наивысшего достижения качества живописной ценности цветного и исчезновения цветного в обстоятельстве лучей поглощения, которые выявлены в высших центрах человеческой культуры.

Таким образом видим законное обоснование живописных видоизменений, которы<е> образуют собой кольцо или орбиту своего движения; исходя из своего афелия, цвет достигает наивысшей живописной плотности в центре; двигаясь к перигелию, постепенно живописная плотность растворяется и в перигелии загорается ярким цветом; двигаясь дальше, к противоположному центру своей орбиты, <орбита> образует новую, противоположную плотность бесцветной консистенции.

Супрематический период меня убедил в этом, когда в его призме, движении цвета, резко обозначились три состояния в квадрате красном, черном и белом.

Возможно, что, связуя эти моменты с общим движением, мы <оказались> в одном из пунктов орбиты, где наше осознавание не окрашивается выходом из сферы цвета, <то есть> мы вышли в такую призму, которая осталась непроницаемой лучам цвета, или <в ней> они получают новое, бесцветное состояние. Возможно <отсюда> сделать вывод, что вещество — вне цвета и что окраска частиц есть только случай <результат> обстоятельства.

Под последними работами белого супрематизма нельзя, однако, усматривать, что белое получилось от физического колебания цветных лучей, что мы имеем новый факт белого света. Возможно, что есть какая-то доля того предположения в движении, но, во всяком случае, это только элемент, который неизбежен в движении целостного сознания, неуклонно идущего к созданию вещи вне всякого различия, преимущества; двигаясь к равенству, <следует> стремиться к своему обстоятельству вне всяких различий.

Город как высший человеческий центр показывает, что цветность в его призме из спектра исчезает. Если мы, по моему предположению, будем идти дальше в таком же порядке восхождения, как мы шли от центра деревни к городу, то я предполагаю, что и города в виде столиц должны тоже идти к образованию нового центра, я бы сказал, центра всех центров, который и образует собой тот Геркулес, возле чего будут вращаться все столицы. Таким образом мы получим новую единую столицу движения технического или духовно-технического человека.

Таким образом, человек получит один центр, как наши планеты и Солнце, а Солнце с множеством других солнечных систем — Геркулеса, возле которого все вертятся и составляют равенство равновесия в целой системе.

Возможно, что понятие белого или черного найдет себе иное истолкование, именно под белым возможно наметить цель, т.е. то место, на котором не будет видно различие; <возможно,> что стремление человеческих учений о равенстве и будет разуметься в черном или белом, так что фона, который образуется от введения или появления выдающегося факта, не будет существовать. Таковой высший центр единого общего я называю “Белым”.

Оставляя этот вопрос о белом для дальнейшего его истолкования <в> наших будущих рассуждени<ях>, я не хочу оставить <не проясненным> одно из положений в кубизме о цветности. Известно, что западные кубисты, дойдя в живописи к темному спектру, стали палитру свою, как они говорили, оцвечивать; другими словами сказать, выводить или вводить в живописную материю цветность. Какова причина была, толкнувшая их на это, неизвестно, но возможно предположить, что причиною была эстетическая потребность и причина. Возможно, что эта причина была только одним из поводов, <и она сама> обнаружила совершенно другие причины, высказанные мною в вопросах о центрах и графике движения цвета.

Русские кубисты все же впервые построили обратную призму действия, через которую живопись распалась на цвета. Эта потребность была и у западных кубистов, но не была выяснена причинность. Мы не имеем никакого обоснования этой причины, кроме эстетического побуждения. Русские же кубисты стали ощущать то место в орбите живописного движения, где мир сущности живописной вступает в цвет, <в> момент распыления живописной плотности на ряд

цветов, которые, возможно, были интенсивнее, чем были до образования вообще живописной плотности.

<При> участии в этой живописной работе новой живописной плотности, а также распыления ее на цвета, мне удалось вывести цвет в первенствующее начало данного времени под первой группой супрематизма. Повторяю, что все же речи о выявлении цвета как такового не было. Здесь было видно, что сущность живописная имеет какую-то заданность большую, нежели выявление элементов цвета; что это не аналитический момент, как только целостная заданность или уже данность, факт, представляющий собой вопрос, и <тогда> данность переходит в аналитическую полосу исследовательской науки живописи, отчасти которую я взялся исследовать и обосновать.

В одной своей работе я усмотрел, что живопись является не только узко профессиональн<ым> дело<м>, прост<ым> ремесло<м>, но она является еще и той щелью, через которую возможно просматривать мир других явлений.

Вычерчивая разные графики цветного исследования, я не мог не обратить внимания на то, что всякое явление имеет свою окраску, и начал таким образом устанавливать по цвету уровень и развитие данного явления. Цель таким образом расширялась введением классификации по времени тех или иных окрашенных вещей, а также установления степени развития сознания не только живописного, но и человека. [Начатая мною эта работа требует много труда и средств, которых нет.]

Таким образом, живописное дело не так узко, а <оно> широко охватывает большую область, и думаю, что в будущем начатая работа найдет продолжателей.

Современная эпоха по моему цветному графику представляет собой цветную полосу, но эта полоса не представляет собой простую эстетическую окраску, здесь окраска окрашивает не вещи, как только сознание.

Экономические революции совершились не под каким-либо цветом, как только красным, но и это красное разделилось на несколько сил своей яркости, так что в процессе развития силы одного красного цвета получились большие разницы. Так что российское выявление красного цвета является ярче <цвета> западного социализма. Сознание России окрашено ярче.

Мне приходилось слышать объяснение одного социалиста, почему революция имеет красное знамя. Он объяснил просто — красное означает кровь рабочих. Но мне кажется, что если бы кровь рабочих была синяя, все же революция была <бы> под знаменами красными[10].

Возможно провести аналогию двух революций: <революция> социалистических сдвигов, выражающихся в разных формах социалистических партий, которые колеблют одни экономические устои, одно установившееся сознание,

подобн<а> живописной революции со сдвигами кубистическими установившегося живописного сознания.

Социалистические группировки — это те же цветные лучи, прошедшие через обратную призму раскрепощения и стремящиеся вновь соединиться в новой конструкции под измерением нового сознания.

В этом случае живописная революция совершила большой пробег до последнего предела, за которым наступает бесцветный белый мир равенств.

Подоб<ие> живописной цветной палитр<ы> представляет собой и экономическая, политическая революция. Каждое сознание политической группировки имеет свой цвет. Политическое сознание не только выкра<шено>, но и имеет свою форму, котор<ую> называет Интернационалами. Интернационал — это уже новая палитра цветов, которые должны составить единое бесцветное тело, выйдя из всех различий к единству и равенству.

Интернационал, таким образом, есть новая конструктивная форма как сущность народных масс. Подобно живописной массе. Но ни ту ни другую не узнают.

Но мы имеем в политической группировке несколько Интернационалов, числом три, которые, кажется, начинают свое исчисление только в желтом цвете <I> Интернационала, постепенно усиливая свою окраску, доведя силу до красного, или III Интернационала; и если продолжить эту политическую группировку общества дальше, то яркость красного будет уже двигаться от перигелия к центру, т.е. к новой бесцветной форме равенства.

Но здесь по пути стоит еще одна политическая группировка, <группировка> анархизма, которая, кажется, имеет черное знамя, смысл которого может быть уяснен в том, что в черном нет различий, ничто в нем не выделяется, все равно.

Но поскольку в черном знамени есть мысль об освобождении личности <, где личность выступает> как нечто изолированное, единичное, постольку мысль <анархизма> должна перейти в белое как безразличное, неизменное во всех видах вещество.

Таким образом, цветовая палитра исчезнет как в политических группировках, так и в живописных.

Итак, заканчивая свое рассуждение о свете и цвете, я должен сказать еще несколько слов о том, что из последних рассуждений вижу, что все окрашивает себя в тот или иной цвет, что каждая идея в человеке имеет свою окраску, свой цвет. Что же такое представляет собою идея? С моей точки зрения, идея представляет собой призму, через которую преломляется известный мир, идея — заданность.

Человек, с моей точки раз-суждения, просто сложный технический аппарат, возникший от соприкосновений со множествами обстоятельств, и та идея

есть просто предусмотрительная в одном случае практическая призма <так!>, через которую преломляются данности в иное, более практическое обстоятельство, нежели было раньше.

Таким образом, мы имеем в этом случае одну и ту же данность, преломляющуюся в иную реальность, которая становится бытием новопостроенного факта.

Оттого только, что через призму человека преломляется мир по-разному, происходят споры; в свою очередь спор имеет одну цель — установить одну истину, одну подлинность. Если бы у всех преломился мир <одинаковым образом>, тогда не было <бы> другого рассуждения и мысли, как только одна. Но благодаря тому, что каждая призма сознания личности по-иному сконструирована, <она> преломляет обсто́ятельство по-другому и оцвечивает его иным цветом. Что подлинно, а что не подлинно, мы можем только определять с узкой точки зрения, весьма условно; мы, собственно, не знаем, какой подлинный цвет, действительно ли зеленый, синий или красный выражает собой свою окончательную граничность, <или,> возможно, тот же синий или красный цвет, попадая в одно из обстоятельств, изменит свою силу. Ведь мы находимся в вечном процессе двух взаимоотношений вне и внутри лежащих сил. Человек, таким образом, представляет собой аппарат вечного кипения реакций, творящих то, что называем человеческими вещами. Сознательны ли они или нет, есть ли каждое его действие следствием разумных суждений или они простые бессознательные факты воздействия тех или иных обстоятельств, творящие новые реакции?

И действительно, что можно осознать в бесконечном действии и в то же время в вечном покое мира?

Можно ли разделить мир на органическое и неорганическое, если ничего нельзя изолировать, <ни> изъять из вечного покоя, ни добавить, нельзя выявить обособленную единицу из вечного неразрывного вибрирования сил, <что вибрируют> то спыляясь, то распыляясь.

В мире происходят только два действия, спыление и распыление, существуют две призмы, прямого и обратного действия, в которых пробегает одно нерушимое вещество, или “нечто”, подобно<е> свету, который имеет одну реальность по одной стороне призмы и другую по другой.

И последнее только будет <еще раз> говорить, что подлинное “нечто” бесцветно, так как цветны только обстоятельства. Раз оно вне цвета, то оно и вне формы, то оно и вне пространства и времени.

Человек производит неустанно попытки к выявлению подлинности, хочет снять маску с мировых действий, чтобы взглянуть на подлинный Лик; <человек производит эти попытки,> разделившись на специалистов, разделив мир на ку-

ски между собой, чтобы каждый в своей профессии постарался изловить-выявить подлинность причины. Но подлинно ли мир удалось разделить на участки профессий, подлинно ли доказано, что мир состоит из определенного количества данностей? И оказывается, чем меньше участки, тем больше профессий.

Все профессии изобретают бесконечное количество орудий, научных доказательств, а подлинность не удается изловить.

Хотели пуантилисты выявить свет, наткнулись <на> цвет, им указала научная призма, что свет — результат движения цвета, что цвет, попавши в природное обстоятельство, стал светом, но не цветом. Но это только одна из комбинаций мировых обстоятельств; не мо<гут> ли быть и все наши научные призмы теми же комбинациями, в которых одно и то же кажется во множестве <форм>?

Все уверены и <о>пирают свою беспечность на закон, и то, что на законе построено и обосновано, то подлинно, крепко.

О! Если бы все можно построить на законе, то был бы вопрос окончен, мы бы достигли абсолюта! Но увы, все наши законы — только законы законов.

И потому они законы законов, что собираются изловить то, что вне всяких законов живет.

Мир построил себя вне законов, в нем нет того материка, где бы инженер положил первый камень, в нем нет ни стен, ни потолка, ни пола, ни крыши, нет в нем ни точки опоры, ни точки связи стропил, которые суммировали <бы> собой оконченную заданность, мир вне заданности и вне данности.

Но мы, не унывая, с гордостью работаем над ключами научными, чтобы открыть мир, заостряем топор и ум, чтобы прорубить щель, но топор не вонзается, как и ключ; ни для первого, ни <для> второго не существует ни плотного, ни замочной скважины.

Несмотря на это, все же <мы> уверены, что наука пробила бреши, образовала скважины — идите и смотрите мир; и кто ни подойдет, по-иному видит; так для каждого мир — новый и новый театр зрелища.

Этот мировой актер скрывает себя, как бы боясь показать свой лик, боится, чтобы человек не сорвал с него многоликую маску и <не> познал его подлинное лицо.

Итак, у этого актера одна есть цель, это лучи поглощения — черный луч. Там потухает его подлинность, на призме только черная полоска как маленькая щель, через которую мы видим только мрак, не доступный никакому свету, <ни> солнцу, ни свету знания. В этом черном кончается зрелище наше, туда вошел мировой актер, скрыв многоличие свое, потому что нет у него подлинного лика.

Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса

Цель жизни — освобождение от веса тяжести.

Что такое архитектура? Отвечая на этот вопрос, думаю, <что> жизнь человека состоит из двух состояний, труда и отдыха, которые в свою очередь распадаются на множество различий. Жизнь человека заключается в труде над распределением веса, в утилитарном плане себе выгодном и удобном. Таковой утилитарный план распался на несколько категорий, и каждая категория получила свое название. Жизнь человеческая состоит из множества этих категорий, которые исходят из одного плана труда. Одна категория утилитарных построек, обслуживающих практическую жизнь (охраняет тело, механизм человека), назвалась гражданским сооружением, домом, гаражом, банком, фабрикой, заводом. Другая — архитектурным <сооружением>, т.е. Искусством; третья — живописью, четвертая — скульптурой, ваянием (охраной духовной стороны). Три последних, архитектура, ваяние и живопись, охранение духовной стороны, соединились вместе и образовали Академию художеств, духовный храм эстетики. А четвертая деятельность человека осталась обособленной, гражданские сооружения не нашли себе места под крышей Академии художеств, они не изящное искусство. То же самое, как другая деятельность человека, религия не нашла себе места под крышей гражданского сооружения, как только в архитектозированном здании, храме <духа>. Жизнь развалилась на три категории. Гражданскую, духовно-религиозную и художественную, эстетическую.



К.Малевич. Супрематическая архитектурная модель. 1927

Религиозная и художественная были выше по категории, нежели гражданская жизнь, гражданская жизнь всегда обличалась религиозной стороною, <которая> накладывала разные наказания гражданам гражданских жилищ, т.е. людям, которые не находятся частично под духовной крышей и делают греховные вещи, подчиняясь мате-

риальным влияниям — они заботятся больше о теле, нежели духе. Материя греховна, не греховен только дух религиозный и художественный, в ней живущий, свободный от материи. Это <то> состояние, куда хочет проникнуть человек, отринув и материю. Художество обвиняет тех же граждан в том, что они не знают красоты, живут грубо, некрасиво, поведение их <погрязло> в низменных желаниях материальных, что делает жизнь их <на> жизнь хаоса похожей, что они предают себя, всю свою жизнь материальному разврату и не обращают жизнь свою в гармонию, ставят тело выше красоты духа, не знают жизни художественной, возвышенной над всеми материальными благами, которые есть прах и низменное. Отсюда всякое утилитарное здание, как и <всякая> вещь, не что иное, как продукт все тех же низменных желаний, забота о технической стороне тела и его потребностей.

Отсюда возникает и другое желание, духовное или художественное: в человеке появляется новая категория нового отношения к жизни и материальным гражданским запросам. Это категория художественная, смысл которой и заключается в том, чтобы материю облагородить, возвысить до красоты, чтобы жизнь материальную, гражданскую поднять из низменного животного состояния до духа красоты, обратить всю гражданскую жизнь в художественную, эстетическую*.

Над другой стороной жизни работает Религия, которая тоже пытается вывести граждан в высшее духовно-религиозное начало. Поэтому живопись, скульптура и зодчество — три различия с одной целью охудожествления гражданской жизни (как и вторая <категория>, религиозная, обожествляющая гражданскую жизнь, стремящаяся возвести <ее> до Бога, до совершенства, — в этом ее мечта). Религия стремится гражданскую жизнь человека сделать святой, художество — художественной. Всякое потому материальное явление или материальная потребность оформляются художеством. В этом причина того, что гражданское сооружение стремится о-архитекторизироваться — о-художествиться. Равно о-святиться, о-божествиться, поэтому священник и освящает здание, чтобы в нем жил дух святой, поэтому же художник о-художествляет предмет или сооружение, чтобы в нем жила красота — обращает его в реализм художественный. Каждый гражданский инженер — человек, который не приобщился архитектуре, т.е. духовной эстетике, но хочет придать своему сооружению художественную или архитектурную внешность. Вот почему у некоторых гражданских инженеров является желание после окончания института гражданских сооружений поступить в Академию художеств для того, чтобы гражданское сооружение

* Для этого художник строит Академии изящных искусств, худож<ественные> театры, пишет картины, высекает скульптуру, все время указуя гражданину, что материю можно обратить в художественную красоту, реализм ее низменный возвышается в реализм художественный.

стало выше по красоте, т.е. свое тело оформило в нечто большее, нежели простая утилитарность.

Гражданин, который воспитан на художестве, заказывает постройку дома архитектору и говорит ему построить дом в стиле том или другом. Он хочет оставить свои материальные практические запросы, перенести себя в область высшую, художественную; <он также скорее> оказывает предпочтение художественному живописному произведению, нежели фотографии. Поэтому в институт гражданских инженеров введены художники, художественное рисование.

Художник оформляет жизнь вообще, в частности и все трудовое производство. Трудовое производство — это тело утилитарное, тело гражданское — в сущности, незачем ему призывать художника, так как с экономической стороны это не оправдывается: зачем художественная обработка, когда обработка должна вытекать только из практического реализма! Крыша красится для того, чтобы противопоставить больше сопротивления ржавчине. Все формосоотношения диктуются самой силой, распределение форм зависит от этого, но вовсе не от эстетического соображения. При коммунистическом строе, когда продукты будут вырабатываться в количестве их потребности, тогда и художественная сторона может иметь и другое значение — или положительное, или отрицательное. Это будет зависеть от успешного завершения материального организма.

Будем рассматривать природу как материальную массу, разделенную на множество категорий родов, видов, систем материальных организмов, создающих при своем соединении множество обстоятельств, и будем рассматривать один из видов, как <один> из организмов — находящегося в ней человека (как высшую организацию сознания), обладающего умом, разумом. Этот человек, с моей точки зрения, является продуктом — как комплекс всех его отношений и действий на все обстоятельства, входящие в соприкосновение с ним; отсюда как он, <так> и обстоятельства видоизменяются, они влияют друг на друга. Эти влияния и взаимные воздействия можем назвать борьбою, преодолением, которые и создают множество видов новых организмов как технических средств этой борьбы. Все средства технического производства результат этой борьбы.

Сама борьба выражается в труде, а труд рационалистичен, много труда не может быть — все то, что не рационалистично, можно отнести к вдохновению, наитию, к эстетике, художеству как таковому... если же оно возводится в потребу, оно тоже рационалистично. То же самое <сюда> можем отнести и глупость, бездельность, бессмысленность — все последние и являются относительными терминами рационалистического измерения проявления.

С точки зрения рационального измерения проявления можно было бы сказать, что и художество, эстетика есть глупость, ибо оно не имеет рациональ-

ного непосредственного необходимого соприкосновения с обстоятельствами, борьбы или преодоления, ставящих на карту мое существование. Второе <т.е. художество> не имеет точного доказательства объективного, оно индивидуально понятно, дело его выражают под термином“красота» — то, что не имеет объективного понятия (на вкус и цвет товарища нет), тогда как вопрос о хлебе становится объективным и борьба за это обстоятельство тоже. Можно ли считать красивой обстановкой больницу, где выражается гигиенический рационалистический реализм, где все построено и покрашено по чисто рациональным соотношениям гигиены? Очевидно, что нет.

Но все же у нас установилось утверждение по отношению <к> художеству, что оно не глупость, — наоборот, <оно> признается высшим обстоятельством над всеми рационалистическими обоснованиями человеческой деятельности. Художество — это высшее духовное творческое начало, которое является результатом наития, вдохновения, настроения; художество является только при условии <наличия> этих трех элементов, без наития не может быть вдохновения, без вдохновения не может быть настроения. Произведение художественное состоит из этих трех начал. Что же такое наитие, из каких материальных атомов оно состоит — науке неизвестно, но очевидно, что существует в природе материальных атомов нечто, что производит определенное воздействие, которое называется наитием.

Действие его сильно, человек, попавший под его воздействие, начинает творить произведения высшего порядка, находясь в подсознании. Становится не обыкновенным гражданином, а художником, который имеет большие преимущества перед гражданами вообще. Он гений, он талант. Художниками могут быть не все, только те счастливцы, которые попали под лучи наития, у них и вдохновение, и настроение, эти люди сильны и могут делать чудеса — превращать, например, хаотическую природу в высшую духовную художественную категорию. Они бесформенное состояние природы приводят в художественную форму, оформляют ее. Их деятельность распространяется не только <на> простое воспроизведение природы на холсте, пейзажах, жанрах, но и всю человеческую жизнь <художник> одухотворяет художественным наитием. Человеческий хаос разных его низменных материальных отношений оформляется художником, без его наития ничто не совершенно, это мы видим из того, что ни религия, ни гражданская жизнь материального производства не обходятся без художественного вмешательства — только после благословения художника все предметы получают ценность высшую; таким порядком, художество становится очистительной силою, гигиеной. Природа только через него получает гигиену красоты. Отсюда его действия хотя и пришли <из> иррационального источника наития Интуиции, <они> все же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты.

Правда, эта художественная рациональность другая, эстетическая, она освобождает хаос в гармонию, а вещи утилитарные — в эстетические.

Религия, как и художество, занята одинаково гигиеной, чистотой и находит, что человек, освободившись от материи как грязи, похоти, низменности, может получить эту высшую гигиену только в духе, в наитии, в религии. Религия и художество борются вечно с материей как низменным состоянием и стремятся ее оформить в свою идею представления и необходимости.

Поэтому человек как материальный комплекс — всегда оболочка, сохраняющая ценность. Самая ценность находится в духе и душе.

"Душу передайте" — вот вопль всего общества, не только дореволюционного, но <и> сегодняшнего <общества> материалистического рационализма.

Отсюда вижу, что <это> требование удостоверяет, что в материальном любом комплексе общество видит ценности души, но не материальн<ые>: то, что трудно, а может быть, невозможно увидеть ту ценность — душу, которую требует передать; но <общество> признает еще существование в материи высшего начала, именно душу комплекса. Поэтому же религия спасает только душу, но не тело, отсюда общество насквозь религиозно. Религия подвергает тело строгой дисциплине. Она оберегает футляр, в котором существует душа, творческий дух наития. В другом случае оберегается механизм, в котором живет сознание (материя и сознание).

Отсюда природа как бы разделяется на две категории духа и материи, которые подразделяются в свою очередь на два первенствующих явления — душу и сознание. Душу отнести можно к религиозной категории, а сознание — к материальной категории больше. <Они разделяются> на наитие, вдохновение, настроение, интуицию, на объяснимое и необъяснимое. И материалистические взаимодействия одного элемента с другим, которые оправдывают то или иное явление, <подтверждают его> исследованием научным, наукою о материалистичных причинах явлений, и то <лишь> ближайших к нам обстоятельств. Что делается за дверью этих обстоятельств, мы можем предполагать, но утверждать можем только тогда, когда ланцет исследования коснется тела, обстоятельства. Исследование дает возможность выяснить ближайшую причину и доказать, что форма явления не является произведением души или является само душой.

Последний термин — душа — как бы изживается обществом, оно начинает сомневаться в том, что в каждом из <его членов> кроме сердца, легких, горла, мозга есть еще душа, дух (можно ожидать в дальнейшем изжития и терм<инов> "знание", "науки"). Но вера в дух еще существует. "Без Бога ни до порога, без духа не достанешь уха". До сих пор дух, душа являются причиною поведения человека. Дух вообще рождает все, с ним можно всюду дойти и всего

достать. Но всякое его действие, возбуждение, путь обусловливается причиною мира, покоя.

Как и со знанием всего можно достигнуть и достать, дух, душа оживят все вещи человеческого труда, через что они становятся совершенными; где и в каком месте обитают они, неизвестно, они везде, во всем, но что они существуют — это факт. Так утверждает все общество и упрекает новое Искусство в его рационалистическом, бездушном, бездуховном отношении к природе, приписывая ему холодную механистичность разума.

Из этих отношений и поведений можно сделать заключение, что наука, разум, не одушевленные необъяснимым, есть механическое состояние суть материальных отношений. Природа как материя состоит из одного состояния или категории механических соотношений между элементами, а организм <есть> механизм, выработанный обстоятельствами, и ни души, ни духа, ни наития нет в них, как и вдохновения. Если что-либо появляется, то появляется потому, что одна материальная категория вошла в соприкосновение с другой, наступила холодная температура. Я противопоставляю ей другую категорию той же материи, находящейся в категории теплой, — это мое техническое средство, сохраняющее мой материальный комплекс. При таком отношении не видно ни наития, ни духа, ни души, только температуру — тепло, холодно, которые создали от своего взаимного соприкосновения новое явление, печку. Она явилась не результатом души, но температуры; ни вдохновения, ни наития в ней нет, только соображения, <относящиеся к> соображениям научным. Соображение или сопоставление двух категорий одной и той же материи создают вывод. Печка как техническое орудие построена по известной системе распределения тех или иных материальных категорий (это организм), взаимосвязь их происходит на том же соотношении их свойств (они сорганизовались). В ней не окажется ни души, ни духа, только категория тепловая. Отсюда происходят все бесчисленные технические орудия, все материальное производство, обоснованное исключительно на соображениях, которые становятся научными. Казалось бы, что так и должно продолжаться, но в действительности происходит иначе — тяга к религиозному обряду и художественному наитию большая. У нас должно быть художество и художник, он должен оформить нас, он должен оформить мою материальную рожу в художественный образ, отразить мой материалистический быт в форме художественного реализма, а мои гражданские сооружения“архитекторизировать”. Что же нужно разуметь в этом оформлении?

Разве быт есть нечто бесформенное? Разве утилитарная вещь тоже бесформенная? Разве гражданские сооружения вне формы? Нет, каждая утилитарная вещь оформляется той или другой потребностью, необходимостью своего

практического содержания, цели и назначения; оформление эстетическое может быть излишним.

Почему религия считает тело греховным, неправдивым, а художество — природу хаотичной, неэстетической, а техника природу считает неорганизованной и стремится оформить, организовать тот же хаос, — какая аналогия воззрений! Нужно установить в этих аналогиях различия. Есть ли они в отношении религии? Я мог бы считать, что греховность материи должна рассматриваться как состояние известной категории, через которую невозможно достигнуть легкости, освободиться от бремени материального веса. Художественный взгляд на природу как на хаос тоже нужно рассматривать как стремление <к> превращению материи в гармонию эстетическую или техническую, утилитарную. Художество полагает организовать материю, т.е. ее вес распределить в такую эстетическую систему, где бы человек стал его ощущать легким, плавным, ритмическим. Искусство музыки меняет вес. Вес армейца разный, когда он лежит, когда он в строю и когда идет под марш играющего оркестра. Вес его как бы распределяется по системе расположенных нот звуковых знаков. Ему легче идти в музыкальном строе.

Для музыки армейцы или другие явления существуют как звуковая масса, которая распределяется в музыкальной системе звуков (материя как скрытая звуковая веселость, которая и приводится из весового состояния в систему музыкального безвесия). Обезвесить все — цель музыки (сделать материю легкой — аналогия единой рациональной техники искусства и техники гражданской).

Для художника-живописца природа тоже масса материи цвета, которая приводится в безвесие цветовое.

Техника основана на том же. Распределить веса, материю сделать легкой.

Из четырех положений остается одно — положение религии, реализм которой отличается от других тем, что все три положения заботятся о распределении веса, материи, видят, и слышат, и осязают вес, тогда когда религиозное состояние отвергает тело, материю как прах, из которого ничего другого получиться не может, только прах. Оно его считает тем, о чем не нужно заботиться: тело греховное — человеческая неизбежность, проклятие. С чем человек борется — это бытие, кот<орое> превратится в тот же хаос, из чего состоял. Поэтому всякая материальная затея с точки зрения религии и художеств низменное, ненужное занятие, мишура, кажущаяся твердыня, а в действительности есть прах.

Религия и считалась высшим состоянием над всеми остальными положениями технической деятельности человека, ибо в ней, так сказать, техника дошла до высшего апогея духа. Она выработала новый материал, новую технику, духовную и душевную, вне материи. Тело материи обратилось в душу, абсолютную легкость, бессмертие, — вне смерти и изменений находящуюся. <Религия> до-

стигает Бога как абсолюта (душа есть Бог). Духовное здание вечное — здание вне зданий, оно неразрушимо, как и прах.

Все же остальные художества — только подсобные ступени. Категории художества стоят первой ступенью после религии, они от наития и вдохновения; души, дух произведения — их образ.

Техника — третья ступень, она выражает рациональную телесную заботу, стремящуюся вес тоже привести к абсолютному безвесью.

Отсюда рассматриваю религию как высшую степень легкости, <как> состояние, вне материи существующее, где материя исчезает в духе, душе, образе. Это последнее техническое явление перед беспредметностью.

Материя как масса разделяется на три категории; вырабатываются в ней три системы — Религиозная, Искусства, Гражданская. По этим категориям распределяются люди, которые и делятся на священников, художников, инженеров и граждан. Занятия граждан — материальные блага, священников — духовно-религиозные, художников — эстетические. Все три силы образуют триединство культуры отношений <и> заняты оформлением и приведением материи из ее беспредметного состояния в жизнь. Каждое вводит свое духовное начало (начало символов — действительный предмет ускользает). Отсюда и происходят разные категории деятельности человека, которые и разделяются на множество профессий, специальностей своего дела, своего специфического отношения к материи как материалу для осуществления предмета.

Из этих множеств свойств материи создаются представляемые предметы по трем системам. Напр<имер>, я возьму область Искусства, архитектуру — ее отношение к природе и явлениям человеческой деятельности одинаково с живописью и ваянием. Они образовали Академию художеств (как высшую категорию организации материи над другими), специальное учреждение, где оформляется вся материальная деятельность человека, возводится в наивысшую степень художественного реализма. Этот реализм доводится до образа, доказывающего, что высшая деятельность существует только в проявл<ении> образов, т.е. когда все человеческие процессы достигнут идеи осуществления символа предметов, его высшей категории, материя делается способной воспринять отражение, собой оформляя идеи как образ (идея есть символ, неосуществимый в предмете). Когда материя приняла на себя образ, <она> становится вне утилитарной зависимости — она закована, оформлена образом. Смысл архитектуры <заключается> в обращении гражданского дела в форму художественную, или <иначе> архитектура есть высшая ступень развития гражданских сооружений.

У граждан есть свои постройки, вытекающие из потребн<остей> чисто утилитарной необходимости. Первична необходимость сооружения; пройдя не-

обходимость утилитарную, сооружение принимает архитекторизацию, т.е. эстетизацию. Отсюда все постройки чисто утилитарного назначения называются гражданскими сооружениями, они обслуживают гражданскую потребность первой, или прямой, необходимости. Архитектор обличает гражданскую постройку <в том,> что она лишена художества, лишена красоты. Религия обличает гражданина в его чрезмерной заботе о делах гражданских, т.е. телесных, <в том, что он> уделяет мало времени духу, наитию, Богу.

О-художествить — все равно что о-Божествить, о-красить, о-святить. Вот почему гражданин стремится освятить свой дом и окрасить, охудожествить свое здание, чтобы оно стало <перешло> в высшую категорию, и по возможности стремится к внутренней его, худож<ественной> категории. Человек, воспитанный на художестве, эстетизирует свое здание, архитекторизирует, заботится о высшем и внутреннем соответствии единству красоты. Не знающий ни религии, ни художества не будет делать этого, он будет заботиться о первичной утилитарной стороне.

У некоторых инженеров является желание поступить после окончания гражданского института в Академию художеств (частично архитектура введена в граж<данский> институт, <равно как и> художественное рисование).

Объясню сказанные положения: гражд<анское> сооруж<ение> как бы не <получается> завершенным вне наложения художественного венца.

“Благочестивый” гражданин в доме своем устраивает домовую церковь, а дом свой архитекторизирует, совершает обряд эстетический — как бы свою материальную похоть хочет спасти освящением и архитекторизацией.

Таковой гражданин заказывает архитектору, но не гражданскому инженеру, постройку дома и просит его облечь его практическую утилитарную жизнь в стиль. Как бы взрослый человек просил бы священника окрестить его в одну из религий. Таков смысл художеств и религии.

Америка, как одна из молодых культур, отрицательно относится к художествам, в ней существуют, развиваются два начала. Одно начало — начало гражданское, материальное; второе — религиозное — находится в становлении. Художественное в зародыше — оно может развиваться при завершении материаль<ного>. Техника в ней — первооснова, это заново конструирующий технический образ, символ идеи материально<го>. Возможно, и в социалистической России в первую голову должна развиваться техника, т.е. гражданское искусство как символ социалистических материальных идей. Художество и религия не нужны сейчас, они будущие символы высших категорий тех же идей.

Материальная сторона как гражданское искусство побеждает как в Америке, так и в России — в обоих странах новое начало. И, конечно, оно прежде всего должно вырастить, организовать тело, создать остов, схему, скелет орга-

низма, аппарат, материальную систему гражданских отношений. И только после этого, возможно, будут развиваться и последние два направления, художественное и религиозное, новые художества и новые религии.

Гражданские искусства как отношения материальные обосновываются на экономическом базисе и будут объективны для граждан; тоже и религиозный вопрос обосновывается на объективности веры в явление. Художественная сторона, наоборот, остается узколичной, индивидуальной — на цвет и вкус товарищей нет, красота у каждого разная (анархическая категория); поэтому все явления, производящиеся от отношений материального гражданского искусства и отношений религиозных, у каждого художника по-разному воспринимаются и оформляются, декорируются, возводятся в ту гармонию субъективной красоты его представлений (тогда как по отношению религиозного фантома не у всех остается одно и то же отношение и вера, которая неприемлема другими).

Здесь нужно обратить внимание, что Искусство имеет в сути своей то, чего не имеют ни религия, ни экономическое политическое учение, которые стремятся к тому, чтобы всех людей подчинить единой политической мысли и харчевой системе. Таковые системы враждебны друг другу: как только они мало-мальски в чем-либо расходятся, они переполняются тюрьмами для инакомыслящих. Искусство обратно им, во всех государствах есть свое Искусство, но это Искусство не принадлежит только той нации, которая его сделала, раз оно Искусство, то оно приемлется всеми нациями в почестях, нет между ними вражды. Наступающая вражда течений вызывается ложностью других убеждений со стороны власть имущих над Искусством лиц.

Началом религии возможно считать материальную деятельность природы, или <иначе> причиною религиозных явлений является деятельность материальных отношений. Необъяснимость и загадочность множества явлений деятельности материальных отношений нашли себе единственное разрешение и объяснение в том, что существуют какие-то силы, которые творят эти явления. Силы эти или причины — вне познания, вне разума человека. Конечно, таковые силы гражданину все же пришлось определить тем же разумом и назвать их. Он назвал, что существует такая сила и называется она Богом; сила“Бог” разделяется на множество по числу неизъяснимых явлений или служит причиною всему. Конечно, явления этой силы бывают разные; добрые и злые категории поэтому должны разделиться на Бога и Дьявола и т.д. Отсюда и зависят все комбинации жизни, которые и назвались религиозными, художественными и гражданскими.

Возможно, что и наука (как новая форма религии) немного отстает от этого вопроса, пытаясь разъяснить все те же явления материальной деятельности, пыта-

ясь узнать загадочность происхождения явлений <и> отношений. И после долгих усилий ей удается раскрыть силу причин явлений, и она определяет, что причина северного сияния заключается в азоте, находящемся в высших слоях атмосферы; следовательно, опровергается предыдущее доказательство — причиной северного сияния является не Бог, который опускает свою бороду, волоса которой испускают свет или зеркальность, которая отражает лучи солнца, а азот, принимающий кристаллообразный вид, <он> при соединении <с> лучами солнца или электричества дает свет, характерно для сев<ерного> сияния зеленый. И если новая наука найдет, что азот, радий, эфир есть причина всех явлений, то найдет в том ту силу, что в старой науке религии была назв<ана> Богом. Бог <ли>, азот <ли> — нет основания <не> думать, что впоследствии может оказаться и азот таким же, как и Бог, недоразумением; недоразумность первого и второго, конечно, относительно прогрессивна. Современный ученый доразумел больше, нежели предыдущий ученый, <однако> как в том, так и в другом было одно желание — доразуметь до конца деятельность материальных отношений. И первый, может быть, мудрее поступил, чем второй, тем, что доразумел Бога, т.е. такую силу, которую нельзя познать человеку. Ибо если (хотя и познал, ибо назвал ее, определил Богом) новой науке, сменившей старую науку, религиозную, не удается доразуметь бытие материальной деятельности, а доразумения будут сменяться новыми доразумениями, обвиняющими предыдущие доразумения в недоразумении, то преимуществ <перед> религиозным познанием материальной деятельности у новой науки не будет, ибо даже изменить явления возможно в символах (война символов). Если все сегодняшние доразумения завтра окажутся недоразумениями, то нужно будет отказаться от научного зуда что-либо доразуметь и признать одного Бога как недоразумение... Сегодня Бог, завтра Азот, послезавтра новое имя <из> имени недоразумений.

Наука и религия есть степени научных познаний деятельности материальных отношений, происходят они от разума, стремящегося доразуметь причину сияния, маску загадки явления превратить в разумение и сознание. Остается третий пункт, художество, которое обратно двум, оно опровергает разум и признает безразумное чувство — наитие, вдохновение, настроение, которое не может быть одинаково для всех, так как все разные между собой, в разных обстоятельствах находятся. Оно ничего не хочет и не может доразуметь, оно может только чувствовать (иначе, осязать); от того, что оно почувствовало какое-то касание, получается вдохновение. Это первый момент состояния после толчка осязания в чувство, которое переходит в состояние вдохновения (новая степень активности, переходящая в настроение). Последнее состояние уже вступает в активную деятельность твор<ческой> фазы.

Художество при этом решении могу считать единственным состоянием деятельности человека, его беспредметного отношения, <оно существует,> не отвечая зачем, почему. Но так как под художеством нужно все же понимать познание явлений, необходимость чего-то познавать и приводить хаос природы в гармонический порядок, то и оно не исключается из разума, целесообразности, оно не обосновывается одним беспредметным осязанием, чувством, вдохновением и настроением или не строит свою деятельность на интуиции, бессознательно. Оно познает явление, познает природу, их натуру, характер и т.д. в эстетическом мировоззрении. И этого уже достаточно, чтобы создать науку об объяснении эстетическим и научным методом явлений хотя <бы> того же северного сияния, построенного на цветовой деятельности и их гармонии или дисгармонии, <где> Азот и Бог только зеркальные призмы, в которых преломляется причина, в которых проявляется цветовой луч. Эти кристаллы рассыпаны всюду, и всюду, где они — там цветится цвет, т.е. где Бог (исправленье в Азот), там природа явлений, где их нет — там нет ни цвета, ни света. Там нет ни жизни, ни мира, ни явлений. Мозг тоже кристаллик зеркальный, в котором преломляется все преломленное "ничто", которое хотим обратить в "что". Бог, азот, кислород, водород — это все тоже причины сил, творящих явления, которые в древней науке религии называ<ли> Перуном, Ярылом[1]и т.д. Целый ряд богов, бог на каждое явление, ибо каждое явление было загадочно, и когда загадка скрывалась причиною, то и обнаруживали, что в громе существует сила Перун (Пиорун, Пярун[2]), а в огне Ярыла. Новейшая <же> наука находит <в явлении грома> гелий, азот, водород, она установила еще больше боженят. Ярыло распался на множество элементов, как и Перун — на электричество. Как в религиозном познании явлений разбираются свойства или способности Бога на множественную деятельность, творящую явления, так и в научном, новейшем познании загадочных явлений устанавливаются особенности элементов, способных производить ту или другую форму явления.

Религиозный подход рассматривал мир как Бога, который распылен во всем, что составляет жизнь природы; так и в научном познании материя распылена <на> множество явлений. И как в первом случае нет места, где не было бы Бога, нет явления вне Бога, так и во втором случае нет явления вне материи — здесь смена терминологии, и только. Конечно, в материи нет смысла, как и в Боге. Человек осмысливает их в силу своих кажущихся выгод, в нем <проступает> олицетворение торгаша. Если ему не будет выгоден Бог как духовное, внематериальное благо, он сделает его материальным, и наоборот.

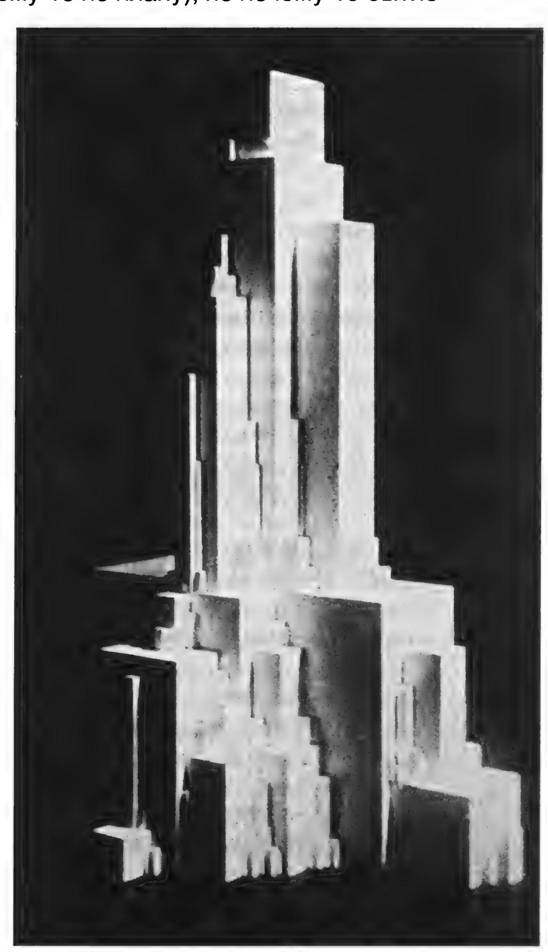
Наш смысл должен теряться по-за пределами Земли, однако нас это не удовлетворяет, мы хотим осмыслить и распространиться и дальше. Осмысливание

идет попеременно то с точки зрения религиозного познания, то гражданского, то художеств; все три не что иное, как полезные представления, а бытия <как> такового нет. Это мысли, но не факты, хотя <эти мысли> и будут выражены в машинах (это не бытие беспредметное, а представление). Бытие направит наше сознание к созданию нового явления (и обязательно почему-то по плану), но почему-то бытие как материальное явление всегда в сознании преломляется в образ. Смерть, т.е. материальное расстройство формы, в сущности которой нет смерти, символизируется в образ, напоминающий и некогда бывшую действительность, физическое бытие.

Бытие направляет мое сознание. Куда? В одном случае понимания бытия к храму, в другом — к фабрике, в третьем — к художеству, т.е. в ту сторону, которой нет в самом бытии. В бытии нет ни храма, ни академии, ни фабрики.

Отсюда отличие мое с бытием в том, что у <него> нет сознания, а у меня “есть” (храм, фабрика, Академия худ<ожеств> есть продукт сознания), у меня есть способность вымысла. Я оформляю бытие в религиозную, гражданскую и художественную форму; бытие как материя распадается по трем формам триединой культуры, целью которой как высшим пределом оформления есть архитектура. Художество, которое и должно быть вне разума, ибо оно <то> завершение, где разум прекращает свою деятельность.

И это только последняя вершина разумной деятельности, после которой вступаем в беспредметность, или заумь, [вне относительно] сфер<ы> познания, знания эстетики.



К.Малевич. Архитектон Гота. Около 1925

ПРИЛОЖЕНИЕ

Из 1/42

ЗАМЕТКИ

Прежде чем разбирать изобразительное искусство вообще, я должен проанализировать самого себя как живописца, изображавшего некогда природу в таком виде, как она казалась моему глазу, <а также выяснить,> какие чувства или потребности побуждали меня к этому.

С самого детства, насколько я помню, а помню хорошо и до сих пор, какие формы и состояния природы меня больше всего захватывали и побуждали к определенному реагированию на эти состояния. Я помню хорошо и никогда не забуду, что в первую голову меня всегда поражала окраска и цвет, потом бури, грозы, молнии и тоже полное спокойствие после грозы, ночь и день — эта смена меня очень волновала. И я помню тоже, как трудно меня было уложить спать или оторвать от увлечения наблюдением или, вернее, просто смотрением на звезды горящие, на темное как грач небесное пространство.

И если я должен был покориться, то <уже> в постели, которая стояла около окна, я раскрывал занавеску и смотрел все же в пространство. Я также любил и лунные лучи в комнате с отраженными окнами на полу, кровати, стенках; и много прошло уже лет, но эти явления зафиксировались <во мне и живут> и по сие время.

Правда, в нашей семье не я только любил слушать грозу и рассматривать цветовые изменения природы. Это же любил и отец мой, но передать он этого на бумагу не мог, не мог и рисовать. Он мог только нарисовать бесподобно дерущегося козла и голову, которая изображалась на медалях, и то только в левую сторону.

Вот, можно сказать, все то обстоятельство, которое на меня влияло, и в котором я жил на юге Украины ... Но, может быть, этого мало, может быть, надо указать на сам быт и те условия, в которых жил мой отец[1].

В нашем домашнем быту жизнь протекала обычная для всех работающих людей на сахарных заводах того времени (1880<-е> г<оды>); никаких разговоров об искусстве не было, и я не скоро узнал, что существует слово “художество” и что есть художники, которые и ничего больше не делали, как только рисовали что им нравится.

Домашняя жизнь уходила в хозяйство у матери[2], а у отца день проходил весь на работе в сахарном заводе. Обстановка дома была тоже простая, были иконы, которые больше висели для традиции, для общества, чем из чувства религиозного; ни отец, ни мать не отличались этим, т.к. под разными предлогами увертывались от <посещения> церкви. Мой отец очень любил иногда позабавиться, пригласив в гости и ксендза, и попа неожиданно для них.

Вкратце упоминая о домашней жизни, я хочу отметить в ней то, что могло бы на меня повлиять и тем самым открыть мне руководящую нить — например, были иконы живописные, которые в первую очередь должны <были бы> влиять, так как это было изображение людей в цвете, но оказывается, что это все так было заложено другим к ним отношением, что даже в голову не приходило увидеть в иконных изображениях обыкновенные лица людей и <понять,> что цвет есть то средство, чем изображают последние. Таким образом, иконы не вызывали никаких ассоциаций и не связывались с окружающей жизнью.

Я ходил с отцом и на завод, видел <новые> для того времени машины, я видел быстро вертящиеся центрифуги, в которых белился сахарный песок. Я стоял у удивительного огромного аппарата, под которым отец вел наблюдения за варкой патоки и кристаллизацией сахара. Но и это обстоятельство не оказывало на меня ровно никакого впечатления <и не вызывало желания его> изображать, но было другое впечатление, скорее музыкальное — шум, свист, стон машин, их особый мягкий ритм, это меня очень радовало.

Меня все же <больше> поражала природа, она больше и отца поражала, и он тоже, как и я, любил перемену в ней. Но оба мы молчали, т.к. друг другу ничего не могли сказать, как только «хорошо», а что такое «хорошо» и почему «хорошо» — об этом ни слова; и <смысл> это<го> слов<а> ровно через 40 лет я пытаюсь узнать и не знаю, уясню ли себе и сейчас.

Я помню после ливня, который разразился перед закатом солнца, — огромные лужи по улице, через которые проходило стадо коров. Я стоял в окаменении и смотрел, как обрывки туч проходят через диск солнца и оно, протискивая свои лучи сквозь скважины разорванных туч, отражается в этой луже покойной, а иногда вода, задетая проходящими коровами, давала зыбь, и в то же время сами коровы отражались в ней.

Я помню мартовскую поездку с отцом к станции. Еще был на полях снег, а на горизонте нависала огромная туча с<о> свинцово-синим отливом книзу; помню озеро в яркий день, в зыби которого отражалось солнце как звезды, беспрестанно двига<ющиеся>. Это все было сильным воздействием, но, повторяю, только воздействием, я мог только носить в своей зрительной памяти эти поражающие своим “хорошо” явления.

Эти все картины складывались нервною системой куда-то в чемодане как негативы, которые нужно проявить, но об этом речи тоже не было, не возникало <такого желания> пока и во мне, и не приходили советы и извне, ибо никто не знал, что творится со мной, что я думаю и переживаю (если только переживал). Да и кому в голову придет делать из меня какого-то художника, когда для отца ясно было, что я должен варить сахар или избрать себе полегче профессию, ибо он считал, что постоянная работа в ночную смену, 12 часов кряду, была <бы для меня> тяжелой.

Я любил ходить и убегать в леса и <на> высокие холмы, откуда бы был виден кругом горизонт, это осталось <во мне> и до сей поры.

Итак, из этого можно сделать вывод, что вся человеческая культура никакого влияния не оказывала на меня, как только творения природы, хотя отец часто говорил мне, что через свою культуру <люди> построят такие машины, которые совершенно освободят человека от труда (и <он> всегда вспоминал первый сахарный завод, на котором свеклу терли руками, а теперь режут машины), но говорил, что это будет не скоро. Но эти соображения его мне <все> равно ничего не говорили и не заставляли обращать мое внимание на эту машину или возбудить желание изобретать или придумывать новые машины. Но отец не лишен был интереса выдумывать, я помню, ему приходилось что-то много высчитывать, и он думал о чем-то вроде арифмометра.

Так шло время, и я начал ощущать потребность проявлять негативы. Надо сказать, что в самом малом возрасте, ни 4-х, ни 6 лет, я совсем не рисовал, как обычно рисуют все дети. Как-то не приходило в голову, что карандаш, уголь, бумага есть те технические средства, посредством которых можно выявить негативы, впечатления. А из семьи никто об этом мне не сказал. Я же сам был очевидно туп, чтоб додумать самому. Мне больше было интереса смотреть, как взвиваются в высоту аисты и ястреба, а ястреба меня очень увлекали, и это увлечение стоило жизни многим цыплятам, которых у нас было очень много. Я их привязывал или пускал ходить по крыше соломенных сараев для скота и ожидал, когда ястреб с высоты комком упадет на крышу. Но тут же у меня был приготовлен и лук со стрелой, в которой была иголка, зачастую <мне> приходилось спас<ать> цыпленка. Конечно, это было секретом, даже похвалиться некому было. На это меня хватало. Мне было тогда всего семь лет.

Итак, все оставалось по-прежнему. Потребность к выявлению увеличивалась, а средств для этого не было, и во всей округе (туземной) никто из моих сверстников <этих средств> не знал.

Но вот отец едет в Киев, — а он любил со мной возиться, потому что я слушал его разные рассказы, — и это сыграло большую роль в моей жизни.

Он взял меня в Киев. Я первым делом пошел смотреть высокие места на Днепр. Потом начал разглядывать магазины и в окнах увидел холст, на котором было очень вкусно намазано изображение девушки, сидящей на лавке за чисткой картошки; картошка и шелуха были поразительно живые, на меня это так же <подействовало и> оставило неизгладимое в памяти явление, как и <впечатления> от самой природы. По существу, это тоже было изображение фигуры человека, как и в иконах, но первое почему-то остановило мое сильнейшее внимание и вызвало необычайное волнение, второе ничего не вызывало, и это “почему” мне объяснялось после тем, что ничего подобного <иконам> не было в движущейся природе, с которой я был связан органически; и, может быть, то же самое <впечатление> на меня произвели <бы> иконы классических мастеров, ибо что такое искусство и в чем оно, я бы не понял. Уже из этого видно — изображаемая девушка с картошками и горшками была настолько правдоподобно изображена, что она казалась мне тою же природою, я увидал ее <природы> дубликат и почувствовал, что она передана рукою человека, но в это же время я не мог додуматься поискать этого человека, чтоб поучиться у него, как же передавать <природу>, а направить было меня некому. Я даже не сообразил, чтобы захватить краски из Киева, <я> даже ничего не сказал отцу, так и уехал и продолжал расти и восторгаться живой природой до 11 лет, ничего не подозревая, что существуют такие краски, которыми можно было бы передавать природу. Это было похоже, что я действительно рос в такой глуши, где даже ничего не красят, но тем не менее все средства ускользали от меня.

Но пришел день, такой же потрясающий, как тот, в котором я увидел девушку за картошкой — я почему-то обратил внимание на маляра, который красил крышу, которая становилась зеленая, как деревья и как небо. Это меня навело на мысль, что этой краской можно передавать дерево и небо. Во время обеденного отдыха я забрался на крышу и стал красить — передавать дерево, но из этого ничего не выходило. Но это меня не раздражало, ибо я удовлетворился самой покраской. Уж очень приятное ощущение я испытал от самой краски и кисти.

Но и в этом случае я ничего не спросил <у> маляра как сведущего человека. Ушел с полным ощущением <удовлетворения> от кисти и краски. Это был здоровый для меня заряд, а для маляра убыток, который искал непрошеного подмастерья, чтобы накрутить уши.

Через несколько времени я начал чернилами красить гору на бумаге, но все формы сливались и получалось пятно, ничего не изображающее; невообра-

зимый был тупица, а между тем негативы в моем мозгу светились — ярко горели лучи солнца в луже, освещали деревья, коровы шли как живые, и именно они двигались в моем негативе, не были застывшими, как в педиоскопе, а на деле, когда я собирался <их> передать, хотел увидеть на бумаге — выходили <одни> невообразимые кляксы. Тут <уж> я перестал бегать и с каждым днем все больше и больше времени проводил за рисованием карандашом, но все же карандаш меня очень раздражал, и я в конце концов бросил <его> и взял кисть. Правда, эти кисти были взяты в аптеке, <ими> смазывали горло больным дифтеритом детям. Я же нашел, что этой кистью лучше мазать, чем карандашом, она покрывала больше плоскости.

Я почему-то сидел дома и не мог сообразить того, что нужно выйти на натуру, смотреть и писать. Эта мысль не возникала <во мне>, так же как не возникает <она> у маленьких детей. Они пишут по памяти и изображают только то, что осталось в памяти, но я уже не был маленьким и все же делал как маленький. Чего же я хотел? Это было для меня очевидным и ясным. Я хотел написать то, что видел — как коровы переходят лужи после ливня и как они отражаются в воде. О, как это было хорошо и как плохо выходило на бумаге. Коровы <были> не разберешь что.

Итак, мне было двенадцать, тринадцать, пятнадцать лет, и тогда я ничего не понимал, хотя был уже преисполнен великого счастья. Мать купила мне полностью краски. Этот великий день я не забуду никогда. Это было в Киеве, когда я впервые переступил порог магазина, в котором было много картин, от которых я пришел в волнение. Ни мать, ни я ничего не понимали, что нужно купить, и приказчик, видя наше затруднение, поспешил помочь нам, предложив этюдный ящик, о котором не смели и думать даже художники, — с полным набором красок, со всеми “телесными” красками, количеством 54 кр<аски>, как сказано у какого-то профессора. Целую дорогу я любовался этими красками. Они приятно тревожили всю мою нервную систему, так же как и вся природа. Изумрудная зелень, кобальт, киноварь, охра — все это вызывало у меня то оцвечивание, которое я видел в природе.

Итак, <вместо того,> чтобы оставаться в Киеве, где, как я после узнал, что есть такие “великие” художники, как Тимоненко[3] <Пимоненко?> и Мурашко[4], я уехал в <такой же> не более великий город, как Конотоп Черниговской губернии, в котором стал усиленно и старательно писать пейзажи с аистом и коровами вдали. Тогда только увидело все семейство, что в семье не без урода. С утра до вечера я изводил краски, не прибегая к карандашу. Так шли дни, месяцы и год, другой.

Семья переехала в город Курск, но, будучи в Конотопе, я узнал уже, что есть в Москве школа, в которой обучают передавать природу как она есть; но все мои прошения, написанные в школу о зачислении меня туда, отцом скрывались, и ровно через месяц отец объявлял мне, что вакансий нет.

Курск был уже тем городом, где я начал свою живописную деятельность; с утра до вечера я сидел в полях, лесах и списывал природу во всех ее моментах освещения. Я тогда узнал, что люди, занимающиеся передаванием природы, называются художниками, а само дело — искусством. Но что такое искусство было неизвестно не только мне, но и другим даже художникам, которые говорили<, что> пишут этюды и отдыхают от работы чиновничьей. Для них уже было это искусство отдыхом; следовательно, искусство имело в себе цель, в которой человек отдыхает после труда. Но я и этого не испытывал. Я был как какой-то чувствительный аппарат вроде барометра, на который действовали все изменения солнечного освещения природы, и я реагировал <на них так>: просто принимал все, что видел, на свой холст, и вопрос о том — искусство ли это или художество — <не стоял, об этом> не было и речи, вся речь сводилась к тому, похоже ли это и точно <ли передано>.

В Курске я не был один. Были даже чиновники, которые работали в Академии художеств, но не окончили и поступили кто в Акцизное, кто в Казенную палату или на железную дорогу — у всех была одна и та же задача — передать природу без всяких дум, никаких рассуждении и изменений.

Это был<и> 1898–1901 гг. У меня уже был небольшой стаж, так что я не уступал своим коллегам даже. 98 г<од> для меня может быть назван началом публичных выставок[5]. Я уже писал дедов на бахчах, полольщиц, базары, лавки, человека. Я уже знал, что существуют самые знаменитые художники — Репин, Шишкин, разговоры были о Васильеве, <а также о том,> что есть в Москве знаменитая Третьяковская галерея, <в которой выставлены картины> как образец как нужно писать природу; но <для меня> доехать до Москвы — это была сказочная вещь, это нужно <было бы> обладать коньком-горбунком. Но меня начала мысль о Москве сильно тревожить, но денег не было, а вся загадка была в Москве, природа была всюду, а средства, как написать ее, были в Москве, где жили тоже знаменитые художники.

Пришлось и мне сделаться чиновником[6], чтобы заработать денег не <только> на поездку, а <чтобы> совсем переехать в нее и учиться. Наступило адское время службы, я <ее> не понимал, как дикая птица не понимает, зачем ее держат в клетке.

Бывали случаи, что среди служебных часов я ставил этюдник и из окна писал вид, я <это> делал совершенно серьезно. Все улыбались, добрые люди говорили, что этого нельзя <делать>; начальство тоже было смущено, но было иногда поражено законченным этюдом, <и,> благоговея перед искусством, снисходительно относилось <ко мне>, но все же не рекомендовало весь день писать и советовало делать <это> после 4-х часов.

Так тянулось не месяц, а годы, пока не собралось немного денег, и я решил перебираться на жительство в Москву.

Переписка

К.С.МАЛЕВИЧА И ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО (1922–1925)

1.

Лисицкий — Малевичу из Берлина в Витебск,
25 февраля 1922 года[1].

Дорогой Казимир Северинович, давно уж каждый день я хотел Вам писать, а вот наконец только сейчас это делаю. Мне трудно и не могу описывать мою жизнь за это время, что мы расстались. Не так мы живем, как знаем, должны были бы, и знаю, что могли бы. Получается наоборот.

Дорогой друг (я думаю, что так это есть), мы прожили в Витебске очень хорошее, очень значительное и очень многовременное время. Теперь я это особо остро вижу. Здесь нет ни пространства, ни времени. Души ходят. Привидения очень бледные, и рыже повсюду.

Но все же пульс мой колотится и смотрю, он что-то делает. Вот сорганизовал с Эренбургом журнал. Как видите, “Вещь”[2]. Это утверждение нового искусства, и если он будет не кристаллический Уновис, то я один, а прет весь мир, и как плотно ни держи сжатые руки, все же сквозь пальцы просочится (может, и с собственной кровью).

Итак, мы вошли в контакт с тем, что в мире есть свежего, и интернационален журнал будет во всяком смысле. Франция, Германия, Италия, Америка, Венгрия, Бельгия, Голландия, Чехо-Словакия, Юго-Славия и еще уже с нами.



Л.М.Лисицкий и К.С.Малевич. Лето 1920 года. Витебск

Первый № выходит через две недели. Мне очень жаль, что я не получил ничего из своих материалов, там были некоторые Ваши рукописи. Я в обзоре русских выставок упоминаю о Вашей и говорю так приблизительно — о Малевиче, творце <супрематизма>[3], вожде поколения, не перестающему кипеть новаторе-революционере мы должны говорить особо и внимательно — и обещаю в ближайшем № статью о супрематизме. Дорогой Казимир Северинович, прошу Вас, шлите рукописи. Это теперь можно. Заказным.

Пусть меня простят Вера Михайловна <Ермолаева>, Нина Осиповна <Коган>[4] и все друзья, что я не пишу сейчас каждому в отдельности. Мне трудно.

Но я прошу все-все об Уновисе, все-все, что каждый делает, рисунки, фотографии, все слать по вышеуказанному адресу для меня. И тогда я, надеюсь, буду в состоянии исполнить свой долг перед Вами. Каждая мелочь, которую у нас не замечаешь, здесь есть значительность, и так, может, и есть.

Я прошу Вас, дорогие, написать мне о своей жизни, как тяжело Вам, может, чем-нибудь помочь могу.

Я надеюсь, что мне удалось бы продать издательству что-нибудь из Ваших сочинений. Из Москвы едут часто и привезли бы. Или через Луначарского на адрес Гринберга[5] (он здесь) можно было бы переслать.

Крепко всех вас обнимаю.

Сердечный привет Софье Михайловне[6].

Целую Уночку[7].

Пишите.

Ваш друг Эл Лисицкий.

<Приписки:> Эренбург писал в ряде иностранных журналов о России и Вас, Казимир Северинович, очень хорошо. Здесь иностранцы очень ценят Вас.

Мы разослали целому ряду художников анкету о том, что они в современном искусстве хотят (приблизительно так формулируется то, что интересно знать о положении каждого). Вы должны срочно прислать Ваш ответ. Величина — Вашим почерком таких страницы три. Получили от Леже, скульптора Липшица, живописца Ван-Дусбурга (голландец, супрематист), Северини, Глеза.

2.

Малевич — Лисицкому, из Витебска в Берлин, 4 июля 1922.

Лазарь Маркович,

Вы не понимаете моего молчания; ведь дела меняются, то сидишь, то ходишь; раньше все только ходил. Сил нет, чтобы пересмотреть свои работы.

Очень бы Ваш гонорар меня бы поддержал[8]. Например. За квадрат бы прислали “ару”, за круг “Нансена»[9], а для привыкающего к сиденной жизни человека это было бы чудесно, но для меня такой гонорар подлинные чудеса.

Не знаю, как для Вас эти чудеса чем окажутся. Ликвидацией всей редакции и имущества, или же Вам только на здоровье пойдет.

Если чудеса безвредны, то шлите на Петроград, Карповка, ул. Литераторов, д.19, кв.12, на имя Михаила Васильевича Матюшина для меня. Но только через “ару”, иначе все погибнет. Не знаю, как Нансен идет, через какие руки.

Терпим ужасный голод. Я на волоске, а Хлебников[10] уже лежит параличом разбитый. Кажется, привезут его в Петроград. Жестокое гонение чиновников на нас оказывается; главные гонители Д<авид> Ш<теренберг> и К°.

Прощайте. К. Малевич

4/июля до 15 августа буду в Витебске

Хлебников умер. Долой всех чиновников удушающих и тех, кто поддерживает их. Умер 28 июня, замученный голодом. На очереди Татлин и я.

3.

Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Амбри-Сотто[11],
17 июня 1924 года.

Дорогой Лазарь Маркович.

Года полтора жизни в Ленинграде <прошли> при весьма сильной оппозиции против Нового Искусства и голодовке; Соф<ья> Мих<айловна> заболела туберкулезом, и надежды совсем нет, ибо условия лечения немыслимы. Уна пока что здорова.

Но, несмотря на все поставленные авангарды реакционеров, захвативших Академию и Штиглица[12] и Музей Худ<ожественной> Культуры[13], я все же повел атаки против их позиций по примеру Витебска; надо сказать, что со мной приехали и Юдин[14], и В<ера> М<ихайловна>. Это самые главные борцы, которые великолепно повели работу снизу, я же сверху; в результате получилось

разгром гоп-компании, засевшей в Муз<ее> Худ<ожественной> Культуры во главе с идиотом Татлиным, который, будучи зав. Изо, сдал все позиции правым, сдал и Академию, и Штиглица. Я очень жалею, что потерял много <времени> в Витебске, а Татлин в это время все возглавлял себя и прозевал все[15]. Сейчас же при сильнейшей реакции, развивающейся у нас против Нов<ого> Искусс<тва>, все же удалось овладеть последней позицией Нов<ого> Ис<кусства> — это Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> — которую держали претенденты на Новое. В настоящее время Муз<еем> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> овладели и удалось построить исследовательский Институт, которого нет во всем мире; долго ли придется жить, неизвестно. Существует в нем несколько отделений. Мой 1) формально-теоретический (Бактериология в живописи), 2) Органической культуры Матюшина[16] и 3) Мансурова[17] экспериментальный отдел. Была устроена первая выставка, но ни звука в прессе, а вещь серьезная и важная[18], но в своем отечестве все близоруки либо дальнозорки; скорей дальнозорки, им нужно наши вещи обязательно поставить на горах Этны, или в Швейцарии, или <во> Франции на Эйфелевой башне — тогда увидят. Уже появились Советские ампиры, теперь намечается советский Рембрандт, Рубенс и скоро Рафаэл<ем> ка<ко>й-нибудь Анненков будет. Втерли очки здорово, разыгрывая на понятных как бы картинах Рафаэля всю свою негодность. Щусьев[19] <так!> строит новую Москву совсем здорово, оформляет пролетари<ев> в римские сандалии и каски Афины Паллады; Колизеи-стадионы, портики; это новая Москва в сандалиях греков; с другой стороны, эти эстеты Пикассы, Браки лезут тоже не особо далеко от Щусьева.

А Вы тоже не исполнили договора; Вы, конструктор, испугались Супрематизма, а помните 19<-й> год, когда мы условливались работать над Супрематизмом и хотели книгу писать; а что теперь — конструктивист-монтажник; куда Вас занесло, хотели освободить свою личность, свое Я, от того, что сделал я, боялись того, чтобы я не расписался или мне бы не приписали всю вашу работу, а попали к Гану[20], Родченко[21], конструктором стали, даже не проунистом[22]. Где же Уну[23]? Уновис фотографии? журналы? в которых будет помещ<ена> Уновисская работа? А как бы много значило это, если бы Вы и Уну поддержали одну линию по организации Нов<ого> Искус<ства>. Как важно это, и нет ничего. Разве Вы жур<нал> “Вещь” начали как член Уновиса? Нет. А Вы знаете, кем Вы в нем были? Вы уехали за рубеж — хорошо, а где же связь <?> Нет ее. Ну ладно, не сердитесь, ибо будете не правы. “Вы бы небо взяли, я землю”[24], не помню, кажется, мне принадлежало небо, а Вам земля; а знаете, что получилось, у нас Земли не стало, стало “небо”, я это еще предвидел, когда написал “Бог не ски-

нут", а "Из книги о беспредметности"[25] кое-что найдете в подтверждение, в том кусочке, который попал к Вам. Не знаю, что получится из Вашей книжки[26]; о, если бы Вы знали, сколько я написал, можно целое специальное издательство открыть. О Супрематизме одна часть 240 стр<аниц>. Сейчас готовлю на первое полугодие 48 лекций, каждая в один печатный лист[27]. Если бы Вы могли издать так, чтобы я мог получить на проезд в Берлин, хорошо бы было. Я сам сейчас тоже нездоров, нервное состояние сильно больное, денег нет, пища плохая, одежды нет. Конечно, Брик[28], Маяковский в контрасте с нами и могут ездить на <а>эропланах, дело все в том, насколько все это добротно; и, конечно, <если> написать трубку коммунара[29] или еще что-либо из вещей коммунара, <то> можно уехать на двух аэропланах, но могут и другие вещи <быть> в тысячу раз коммунарней, но не ясны, и сиди как абстракт на абстракте. Теперь желаю Вам скорейшего выздоровления и жду вашей книжки. Пошлите ее Луначарскому[30], ибо он больше осведомлен, что делается на западе, чем в СССР.

Я знаю, что если бы устроить выставку нашей исследовательской работы за границей, она имела бы большое значение для всех и у нас бы больше писали и обратили внимание. Сдвиг большой в научном оформлении.

Жму Вашу руку.

Ваш Казимир

Почтамская 2/9 Музей Худ<ожественной> Куль<туры>

17/i<юня> 24 Ленинград

<Приписка на полях справа:> На устрой<ство> выставки в Берлине вышлите требование на Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры>. Я послал кое-что в Венецию на всемирную выставку[31].

4.

Лисицкий — Малевичу, из Орселины близ Локарно в Ленинград, 1 июля 1924 года (датируется по письму Малевича от 6 сентября 1924-го).

Дор<огой> К<азимир> С<еверинович>.

Наконец мы опять в письменной связи. Если она была прервана, то причиной тому было не что иное, как мое внутреннее положение совершенно личного характера, ни с искусством, ни с моим отношением к чему-либо нас связующему не имевшее. Это меня на пару лет от очень многого оторвало[32]. Теперь я опять возвращаюсь в жизнь, если уж болезнь не подведет. Упреки, которые Вы мне бросаете, меня не сердят. Наоборот, я предпочитаю по сердцам высказываться, даже если это и не всегда сахар. В Европе от этого отвыкаешь. Здесь в

Страница письма Эль Лисицкого к К.С.Малевичу от 1 июля 1922 года

глаза друг другу лишь комплименты говорят, а критика разрешается лишь врагам. То, что у нас нам горько казалось, здесь лишь ценить начинаешь.

Итак, упреки, которые Вы мне бросаете, не соответствуют действительному положению. Видите ли, Каз<имир> Сев<еринович>, Вы и я тела с разным положением центра тяжести. Скажем, Вы <в оригинале письма рисунок квадрата> и Ваш центр в <точке> пересечения диагоналей. Ну, а я <рисунок треугольника> с центром в <точке> пересечения высот <рисунки>.

Поэтому наше равновесие в различных положениях различно. Меня, например, не занимает положение пророка какого-нибудь ИЗМа (например, Проунизма). Но в Вас я пророчество очень ценю, и Ваши подражатели боятся Вашей личности. Я рассматриваю наши отношения в плане роста современных научных методов, где один открыл, что причина болезней микробы, а следующий открыл противооспенную сыворотку, где один вяжет свой узел в точке, где другой остановился. Многое в Ваших мыслях возбуждает мое противоречие, и все же никто кроме меня здесь не заботился о пропаганде Вас. Некоторые результаты Вы в ближайшем получите. Что такое Ваша личность, я не знаю. Вы антиматериалист, но Вы и не идеалист (при всей защите ИДЕИ-бога Ваша книжечка “Бог не скинут” самая анти-идеалистическая). Может быть, Вы нигилист (ничего нет, ничего нельзя доказать, все есть (в моем черепе), все можно доказать). Самая скептическая, самая отчаянная книжечка. Но я верю, что не только НЕ, что в созданном Вами есть новое ДА, а меня теперь только ДА занимает.

Я рад за Вас, что Вы теперь имеете в своих руках Институт. Ваш отдел “Бактериология искусства” меня очень занимает. Вы всегда умели верное слово найти (помните — “экономия”). Но Вы натурфилософ. Это значит нутром хотите новую планету открыть, а надобно бы и в телескоп посмотреть. Я это делаю теперь. Желаю Вам от всей души, чтоб учреждение Ваше (а на свете такого нет) было б живым заводом, а не превратилось бы в закостеневшее Мандаринство. Очень большая и благодарная работа перед Вами. Здесь Вы нигде не найдете возможности такую вести, но потребителей хватит. Выставки в Германии и в других странах я могу Вам помочь устроить. Но как это устроить, это значит, что Вы хотите показать, это нужно особо выяснить, потому что из моей достаточной практики я заключаю: то, что в работе мы сегодня выражаем, то, что мы дать хотим, обыкновенной выставкой совершенно не достигается. В лучшем случае мы просто поставщики товара для торговца искусством. Поэтому Вы должны писать мне, что за проблему Вы хотите показать: художественно-педагогическую, художественно-теоретическую, новые ли изобретения в области оптики или формы и т.д., которые Вы сами можете эксплуат<ировать> или патент продать и

т.д. Видите, я задаю вопросы, на которые короткий и точный ответ я должен суметь дать. А так просто на стенку вешать листки из дневника, то пусть этим другие занимаются. Я уверен, что и Вы то же самое думаете.

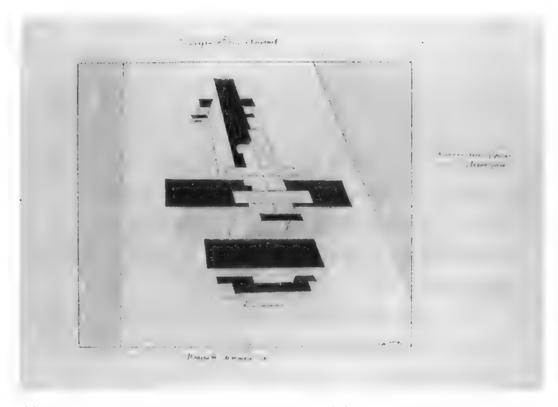
Пришлите фотографии. Пишите, что Вы в Венецию послали. Я читал в здешней газете рецензию. Россия не упоминается. Остальное даже для передвижнического критика слишком право. Постараюсь каталог получить. Можно ли Ваши работы после выставки в Германию получить. Это было бы очень хорошо. Что касается Вашей книжечки, то благодаря отчаянному кризису в Германии вышла задержка, но я обязательно найду способы ее издать. В ближайшем месяце в берлинском журнале “Kunstblatt” появится статья: “Абстрактное творчество от Супрематизма до сегодняшнего дня”[33].

Мне очень больно, что я живу теперь в Швейцарии, а не в Германии, потому что Соф. М. <на этом черновик письма обрывается>.

5.

Малевич — Лисицкому из Немчиновки в Орселину близ Локарно, 14 августа 1924 года.

Дорогой Лазарь Маркович. Получил от Вас АВС[34] на немецком языке, до сих пор не прочитал, но вижу, что это архитектурный лиstok, в который можно прислать мои архитekturные проекты. Сообщаю Вам, что мои супрематические слепые сооружения, а также квадрат, круг и крестообраз<ные> плоскости были увезены на Венецианскую выставку и, чтобы не скомпрометировать Кончалов<ского> или вообще искусство Грабарей, сложены в кладовку. Если Вы сможете достать их и поместить в любой журнал, то сделаете мне большую услугу. Я думаю, что Вы не откажете в этом. Если же это трудно, то хотя <бы> напишите об этом поганом деле. Все хотят закопать живьем, но, думаю, не удастся эта штука. Вышла ли книжка. Сейчас до 1 с<ентября> буду в Немчиново, а потом в Ленинграде, Институте Худ<ожественной> Культ<уры>, площ<адь> Воровского д.9. Я избран в преподаватели Института Гражд<анских> инженеров, по конкурсу прошел[35]. Начну



К.Малевич. Планит летчика. 1924

медлительную работу в области борьбы с<о> старой классикой. Сделал 15 проектов слепых беспредметных сооружений. Жду ответа. Осенью в АВС пришлю фотограф<ии> своих сооружений и статьи.

Всего доброго Казимир

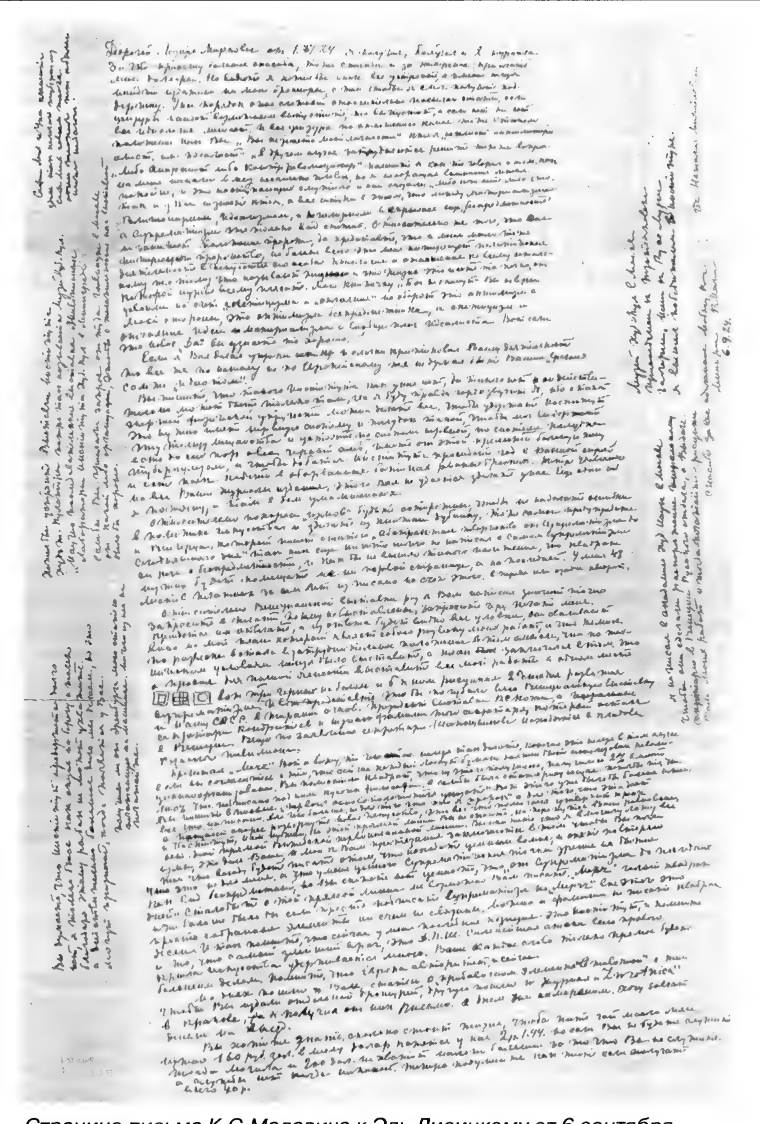
14 ав<густа> 24 Немчинов.

6.

Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Амбри-Сотто, 6 сентября 1924 года.

Дорогой Лазарь Маркович, <письмо> от 1.7.24 я получил, получил и 2 журнала, за что приношу большое спасибо, тоже спасибо и за намерение прислать мне доллары[36]. Но, видите <ли>, я хотел бы иначе все устроить, а именно, нельзя <ли> найти издателя на мои брошюры с тем, чтобы я смог получить поддержку. У нас порядок очень сложный относительно посылки статей, если цензура найдет возможным выпустить, то выпустит, а если нет, то нет, все идеология мешает. И вся цензура по отношению ко мне тоже в таком положении, как Вы, Вы не знаете моей личности, кто я — "нигилист", "антиматериалист" или "идеалист"; в другом случае затрудняются решить тот же вопрос — "либо анархист, либо контрреволюционер". Помните, я как-то говорил о том, как на меня напали в лесу несколько человек, но я не обращал внимания, лежал покойно, и это наступающих смутило, и они сказали "либо нож есть, либо что". Так и у Вас, не знаете, кто я; а вся штука в этом, что между материализмом, религионизмом, идеализмом и нигилизмом вскрылась еще "беспредметность", а Супрематизм это только вид, степень. Относительно же того, что Вас не занимает положение пророка, да представьте, что и меня мало тоже интересует пророчество; но больше всего это меня интересует политическая деятельность в Искусстве, его особая идеология и отношение ко всему остальному, т.е. тому, что называют жизнью и что жизнь это и есть та печка, от которой нужно всему плясать. Мою книжечку "Бог не скинут" Вы неверно усвоили на счет "скептицизма" и "отчаяния", наоборот, это оптимизм с моей стороны, это оптимизм беспредметника, а скептицизм и отчаяние — идеи материализма и вообще плач идеалиста. Вот если это новое "Да" вы узнаете, то хорошо.

Если я Вам делал упрёки и слегка критиковал Вашу деятельность, то все же по-нашему, не по-европейскому, т.е. не думал быть Вашим "врагом", сам же "идиотом".



Страница письма К.С.Малевича к Эль Лисицкому от 6 сентября 1924 года

Вы пишете, что такого Института, как у нас, нет; да, такого нет, и он действительно может быть только там, где я буду; правда, гордо звучит — “Я”, ибо с такой энергией физической упругости можно делать все. Чтобы удержать Институт, это нужно иметь нервную систему и желудок такой, чтобы мог выдержать эту толщу мещанства и устоять по системе нервной; по системе желудка есть до сих пор овес, черный хлеб, иметь от этой прелести больную жену туберкулезом и, чтобы добиться Института, просидеть год в ванной сырой и есть паек, ходить в оборванных боти<н>ках, рваных брюках. Теперь удивляюсь на все Ваши журналы, издания, этого Вам не удастся сделать у нас. Еще один год я потяну, а там в дом умалишенных.

Относительно похорон “измов” будьте осторожны, чтобы не наделать ошибки в политике Искусства и сделать из книжки дубинку. То же самое предупредите и венгерца, который пишет статью “Абстрактное творчество от Супрематизма до сегодняшнего дня”[37], так как еще никто ничего не написал о самом Супрематизме, сиречь о беспредметности, и как бы не вышло такого положения, что квадрат нужно будет помещать не на первой странице, а на последней. У меня 48 листов печатных за семь лет исписано насчет этого, впереди или сзади квадрат.

Относительно Венецианской выставки — раз я Вам написал, значит, точно; запросите в печати, почему не выставлены, запросите через печать меня. Придется им отвечать, а из ответа будет видно все уловки; они сваливают вину на мой план, который являет собой развеску моих работ, и что Комисс<ия> по развеске встала в затруднительное положение в том смысле, что по техническим условиям нельзя было выставить, а план заключался в том, что я просил для полной ясности выставить все мои работы в одном месте <схематические рисунки квадрата, крестообразных плоскостей, круга>. Вот три черных на белом и <на> 5<-ти> к ним рисунках 2-я стадия развития Супрематизма[38]. И вот, представьте, это бы погубило всю Венецианскую выставку и нашу СССР. Втирание очков. Президент выставки П.С. Коган[39], а генеральные секретари Кондратьев[40] и не знаю фамилии того секретаря, который остался в Венеции[41]. Вещи по заявлению секретаря Шапошникова[42] находятся в кладовке Русского павильона.

Прочитал “Merz”[43]. Вот и вижу то, чего сейчас нельзя так делать; конечно, это нельзя в том случае, если вы согласитесь с тем, что сейчас каждый лоскут бумаги должен быть использован революционно организованно. Вы поместили Квадрат, что из этого получилось, — получилось 2% вместо 100%. Что подписано под ним — кусочек философии. А если бы была статья, рисующая хотя

74

K MALEWITSCH

Alles, was schafft, sei es die Natur, der Kunstler, oder uberhaupt jeder schaffende Mensch, hat die Aufgabe ein Fahrzeug zur Ueberwindung unseres unendlichen Weges zu bauen. Nur durch die optische Wahrnehmbarmachung unseres Schaffens bringen wir uns vorwärts und befreien uns vom vergangenen Tag. Unser Bemühen, die Schönheit der Natur festzulegen, ist und wird immer erfolglos bleiben, denn wir sind selbst Natur und immer bestrebt die optische Erscneinung der Natur umzubauen Die Natur selbst kennt keine ewige Schönheit, ändert in ständigem Ablauf ihre Formen und baut in dem Geschaffenen Neues und Neues. — Die moderne Welt ist die andere Hälfte der Natur, die aus dem Menschen wächst.

Tout ce qui crée, que ce soit la nature, l'artiste ou n'importe quel individu, est tenu de construire, disons, un véhicule pour triompher de l'infini de notre route. Nous n'avançons et nous ne nous éloignons du passé que par la réalisation visible de notre oeuvre. C'est pourquoi, créant toujours du nouveau, la beauté éternelle n'est qu'un mythe. Toute la peine que nous nous donnons et donnerons pour fixer la beauté de la nature reste et restera sans résultat, car étant nous mêmes nature, nous nous efforçons de changer la face du monde. La nature même ne veut pas de beauté éternelle, par changement continuel de ses formes elle fait naître incessamment du nouveau dans sa création. — Le monde moderne est l'autre moitié de la nature, celle qui vient de l' homme.

К.Малевич. Черный квадрат. Страница из журнала «Merz», 1924

бы то, что Вы пишете в письме “первого основоположителя указать”. Вот этого уже было бы больше, нежели все, что написано. Для чего больше, не для того, что это я “пророк”, а для того, что это дает в {Папуассии} скорее развернуть Новое Искусство, это все, что помогает утвердить крепче и Институт, нам нужно. Но <на> этой прямой линии Вы не стоите, на перепутье Ваше равновесие, нет той прямой Витебской первоначальной линии. Вы скажете, что я в могилу ложу все измы, это дело Ваше, а мои к Вам притязания заключаются в том, чтобы Вы по<мо>гли тем, что всюду будете писать о том, что находите ценным во мне, и опять повторяю, что это не для меня; а что у меня ценного <- это> Супрематическая точка зрения на бытие как вид беспредметный; но Вы скажете — нет, ценно то, что “от Супрематизма до последних дней”. Стало быть, о той прямой линии невозможно Вам писать. <В> “Merz” голый квадрат, <но> и то больше было бы, если просто подписать “Супрематизм”; но “Merz” вне этого, это просто собранные элементы, ни с чем не связанны<е>. Можно и фамилии не писать, квадрат ясен. Итак, помните, что сейчас у меня последняя позиция — это Институт, и помните и то, что самый злейший враг, это Д.П.Ш<теренберг>. Сильнейшая атака всего правого крыла Искусства удерживается мною. Ваше каждое слово, только прямое, будет большим делом. Помните, что Европа авторитет и сейчас.

На днях пошлю Вам статью о “прибавочном элементе в живописи»[44], с тем, чтобы Вы издали отдельной брошюрой; другую пошлю в журнал “Zwrotnica»[45] в Кракове, я получил от них письмо, с тем же намерением — хочу собрать деньги на выезд.

Вы хотите знать, сколько стоит жизнь — чтобы пить чай, <покупать> масло, мясо, нужно 160 руб. зол<отом> в месяц; доллар, кажется, у нас 2 р. — 1.94; но если Вы не будете служить, тогда могила, и 200 дол<ларов> не хватит, налоги большие за то, что Вы не служите, а службы нет нигде никакой. Теперь подумайте, как жить, если получать всего 40 р.

<Вертикальные приписки на полях:> Вы думаете, что Институт продержится долго, нет, я только бьюсь, как окунь на берегу, и только благодаря этому рыбак не может ухватить; а действительно, большое дело мы делаем, но это могут признать, когда появится у Вас.

Получили ли от Эренбурга мою статью, печатанную на машинке. Ничего из нее не печатайте.

Хотел бы устроить выставки Института худож<ественной> культуры. Теперь так называется Музей Худ<ожественной> кул<ьтуры>. “Научно-исследовательская выставка живописных лабораторий Института Худ<ожественной>

кул<ьтуры> в Ленинграде”. Если бы Вы прислали запрос оттуда Главнауке в Москве от какой-либо организации о желательности нас выставить, было бы хорошо.

Софья Мих<айловна> и Уна кланяются; здесь так не лечат туберкулез. Соф<ья> Мих<айловна> совсем плоха, один {теопал пьет}, и больше ничего не дают.

Я написал в Академию Худ<ожественных> Наук в Москве, чтобы они сделали распоряжение Генеральному секретарю в Венеции Русского отдела о выдаче Вам моих работ[46], и тогда печатайте рисунки.

Музей Худ<ожественной> кул<ьтуры> в Москве присоединен к Третьяковской галерее, наш к Русс<кому> Музею, я вышел победителем в Институте.

Где Наталия Михайловна <Давыдова?>[47].

Спасибо за все сделанное. Любящий Вас К. Малевич

Ленинград 6.9.24.

7.

Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Минусио близ Локарно, 8 декабря 1924.

Дорогой Лазарь Маркович.

Мое долгое молчание объясняется тем, что не было денег на марки. Соф<ья> Михайлов<на> лежит уже 2 мес. в постели, лечить нечем и т.д. Но сейчас у меня есть 5 рублей и т.д.

***

Конечно, списаться очень трудно, уже много времени уходит от совместной работы, остаются только тени, и потому затеять переписку в печати через нашу балетную газету Жизнь Искусства очень трудно. Левому Искусству говорят кончать, потому что на Западе “мудрый Барбантини”[48] написал, что надо отступить лет на 400 назад. Тов. Луначарский советует на 70. Вообще — да здравствуют богомазы, понятны<е> и ясные. В продолжение двух месяцев я добивался, чтобы поместили мое письмо Ван Hoff’у и Бекману[49]. И вот, кажется, на этой неделе будет помещено. Это письмо — не письмо, это только причина, это только случай для того, чтобы вызвать общественную переписку. В этом письме ничего по существу не пишется. Следующее письмо о<б> идеологии архитектуры я вслед за напечатанием <письма> голландцам пошлю в редакцию. И второе письмо явится как бы продолжением читанного мною доклада в Архит<ектурном> обществе. Хотелось бы от Вас получить письмо в духе того, что все тех-

нич<еские> средства для выполнения Супрархитектуры возможны, ибо наши не верят, чтобы могли быть перекрытые плоские крыши и проч. И второе, чтобы Ваше письмо не пошло вразрез хотя бы тому, что говорила Halle[50] на своем докладе, что Супрематизм и Конструктивизм имеют влияния и проч. на Западе. За это ей тоже влетало, и никто не верил ей, что Супрематизм имеет влияние, уже “говорят, доказано, что новое кончилось”.

***

Новый Классицизм у меня выходит из идеологии общего движения человеческой деятельности, и потому это название выходит как раз из этой теории деятельности. Это, конечно, не паспортная система, а система выработанных функций и отношений. Почему не утилитарные, то же самое из этой теории и идеологии вытекает. А что же касается того, что у Вас в проунах было все видно и разрешено вне чертежей, то я не совсем согласен. Проуны хотя и близко стоят к Супрематизму, но все же их динамические отношения не те, что в Супрематизме, и Вы сами в этом убеждены, и в посланном Вам динамопланите это видно, у Вас ход другой и даже фигуры шахматной игры другие, хотя игра шахматная. Что же касается чертежной ясности, то я хотел только указать, что плоскости черные, которые образуют крыловидные навесы, находятся в стене, а не в воздухе, и что <это> не мешает именно Супрематическому строю, и, конечно, спаянность не может быть основана на чертеже; да разве Вы посланные Вам фотографии никак не воспринимаете вне чертежа <? >Я думаю, что Вы супрсооружение целостного восприняли. Дальше Вы говорите, что “наши подмастерья под моим влиянием отклонились от архитектуры, хотя и вещи хорошие были”, а если бы они были под Вашим влиянием, то пришли бы к хорошей архитектуре. Чашник[51] станковик, Суетин[52] тоже, Хидекель[53] гражданский инженер, а в общем уже в РСФСР сейчас неизвестно, что делать, учить ли архитектуре или гражданскому искусству; а что такое архитектура, стало тоже неизвестно. И я сам даже теперь занят этой архитектурой, ее идеологией, исходя из критерия “художество”. Сейчас интересно выяснить, на каком базисе основываются наши новые сооружения, на утилитарном или художественном и динамическом. Это зрячие основания, но могут быть и слепые, между этим уже термином и динамичным художеством уже большая разница, и тут Супрематизм как бы входит в другую сферу, возможно, своей сущности идеологической. И Вы нашли этот термин тоже прекрасным[54]. Вы нашли его подсознательным, ибо я говорю с Вами из центра подсознательного, но не бодрствующего. Вас смутил Египет, почему Вы должны протестовать, мне не

ясно, как инженер-архитектор. Неужели Вы поняли, что я вижу в Вас Жолтовского[55], "если все возможно", то почему нельзя это построить в Египте или другой Азии. Беспредметность нужна. Почему не подходит?

До сих пор ничего не получил от Ганновер<ского> Музея[56], а также посылки. Вчера появился у нас в институте плакат, череп, на лбу которого была написа<на> сумма — у целого коллектив<а> 5 коп., есть нечего, значит. Работа Юдина, В<еры> М<ихайловны> и др.

Присылайте больше о нас чего-либо. Если Жизнь Искусства не напечатает мое письмо о<б> архитектуре, я пошлю Вам для Kunstblatt'a[57].

Всего доброго Ваш Каз<имир>.

8 Д<екабря> 24.

<Приписка внизу письма:> На письмо от 26.10.24.

Поздравляю Запад с Бенуей, Бразом, переехал<и> совсем, с Водкиным не дождался водки, Добужинским, Кончаловским, Экстер и друг<ими>[58]. Остаются Р<одченко?> и Татлин.

<Вертикальные приписки на левом и правом поле:> Если Ганновер<ский> Музей в самом деле думает у меня купить что-либо, то какую сумму денег он может дать. Halle выбрала 3 вещи, но когда я сказал, что 250–300 р., то это оказалось недоступно для Ваших покупателей.

Собираюсь написать ноту Барбантини.

8.

Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Минусио близ Локарно, 17 января 1925 (датируется по ленинградскому штампу на конверте).

Дорогой Лазарь Маркович, Ваше письмо указывает, что Вы можете бросать деньги даже на письма такого содержания, уделили все письмо, собственно говоря, в честь моей тяжелой жизни, усугубленной болезнью жены. Вы пишете о помощи — разве Вы Энгельс, а я Маркс <?> Я знаю, что мне нужно отдохнуть, жену вылечить, кроме того, у меня живет мать-старуха, тоже больная, кроме этого обстоятельства я еле-еле удержался в Институте, который мне удалось за все это время построить и кое-чего достигнуть в смысле науки о художествах. Закрытие его это значит на панель, и в этом состоянии находится дело и сейчас, что будет завтра, неизвестно, "это все непонятно массам", а когда говоришь — дайте мне массу, и она поймет меня, то это их не убеждает. Ликвидация наступает полная. Наши ребята пишут флаги по 60 к<опеек>, чтобы хотя кусок хлеба заработать. У меня хватает жалованья на несколько дней, ни лекарство купить нельзя, ни поесть.

Раяка[59] или Юдина помните? Ходим заодно в калошах, ибо ботинки все в дырках, но работу делаем во всю силу, все имеем надежду, “авось” получим кое-что в благодарность, а оказывается, чуть в шею не получили.

Из Вашего письма видно, а <также> из всех тех журналов, которые я получал от Вас и от Blok’а[60],что все же нашему брату можно жить, даже, видите, из Kunstblatt’а есть для меня гонорар. Ввиду того, что уже почти никого из художников нового и старого нет у нас, я да Татлин кое-как доживаем веку, то мне бы с Вашей стороны была бы единственная помощь в переселении меня; я все имел надежду, что соберу деньги, но заработать супрематизмом нельзя, у Вас, очевидно, можно. Я и полагал, что при Вашем содействии возможно кое-что издать, участвовать в журнал<ах>, получить гонорары и помаленьку собрать деньги на дорогу. Была Halle, ее направила ко мне, кажется, Каменева[61]. Она что-то говорила насчет взятия моих работ, но, конечно, не сумела взять, ведь Вы сумели меня живьем взять и вывезти в Витебск (а она не сумела взять мертвые картины); как-то у меня ничего не получается, но теперь переслать работы это немыслимо, это нужно ехать в Москву и потратить три-четыре месяца. Одну статью если послать, нужно пройти огни и воды. Есть на Венецианской выставке шесть-семь работ, напишу в комитет, чтобы направили их Вам, но там квадрат, черный круг и крестообразная <картина>, остальное рисунки архитектур<ного> характера, но не знаю, стоит ли, ведь нужно цветное и раздробленное. Задумал написать целый ряд писем к Вам из “Идеологии архитектуры”[62] (Супрематич<еского> Искусства), которые можно и опубликовать. Интересно, что Вы написали о<б> архитектуре и послали в Париж. Я получил Blok № 8–9, конечно, № хорош по идее, но странно небрежное отношение к авторам; во-первых, под моей работой написано Конструкция динамическая, когда нужно было бы написать Супрематич<еская> и т.д. Zwrotnica, очевидно, не существует. Ваша трибуна тоже есть, есть и перевод мой из “Новых систем”. Был у меня проф. Berner[63] из Hessen’а, обещал найти издателя на “Теорию о прибавочном элементе в живописи” в Берлине. Можно было бы издать небольшую брошюру в 1 печ<атный> лист, “Утилитаризм и художество”[64], это из Идеологии архитектуры. Halle здорово отобрала мои работы. Голову крестьянина[65], которого она назвала “Новым Спасом”, на этом назв<ании> можно построить целую книгу; потом крестьянку-жницу[66] и полотеров[67]; можно сказать, из этого периода лучшие работы. Если они попадут на Запад, то лучший Малевич будет вывезен, как лучший Сезанн из Запада.

Итак, до мая м<есяца> я должен собрать денег хотя бы на летний отдых. На С<офью> Мих<айловну> нельзя рассчитывать, не доживет, третий м<есяц> уже пошел, <как> лежит. Нужно сильно кормить и проч. Посылка еще не получе-

на в Кубу <Комиссия по улучшению быта ученых>. Halle говорила мне, что она в Москве читала доклад и хотела сказать обо мне и влиянии Супрематизма на Западе, но старый идиот Эттингер[68] не посоветовал ей это делать. Я передал ей новый рисунок арх<итектурного> Супр<ематизма> для помещения. Вы пишете о гонораре, если бы наладить мои письма в печать в журналах, то гонорар нужно собирать и класть там же в кассу на мое имя. Я получил от "Kestner Gesellschaft"[69] Hanowera <так!> предложение об устройстве выставки, но они хотят ее забрать, а я думаю, что ее нужно солидно обставить, и чтобы я с ней поехал, написал им условия и жду ответа. Если это не фикция. Вышлите Kunstblatt, в котором Вы поместили <выдержки> из Книг<и> о беспредм<етности>.

Жму креп<ко> В<ашу> руку

В<аш> К.М.

<Вертикальная приписка слева на полях:> Если Kestner[70] действительно серьезно бы захотел мою сделать выставку, то я бы ее приготовил в Миров<ом> Масштабе.

<Вертикальная приписка справа на полях:> Если Kunstblatt заплатил мне гонорар 25 рубл., хорошо бы было, если бы и в других журналах столько бы заработать, рубл. 200 к маю. Я бы уехал отдохнуть на лето. Blok, кот<орый> выходит в Варшаве, в целом ряде №№ напечатал перевод "Нов<ых> Сист<ем> в искус<стве>"; не знаю, будет платить за это или не полагается.

9.

Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Минусио близ Локарно, 4 февраля 1925 года.

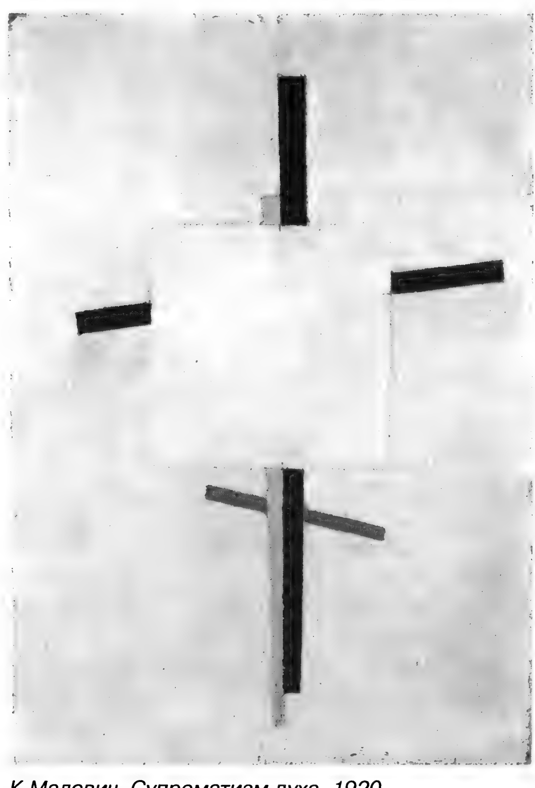
Дорогой Лазарь Маркович.

Получил "Европу"[71], и действительно он мне принес удовольствие, как Вы пишете, не то от своего имени, не то от Эйнштейна[72], не то от Гуstava <Кипенхейера> издателя. Но еще больше бы он удовлетворил меня, если бы я смог принять в нем участие своими последними работами, теорией, философией и рисунками, проектами и проч.

Я Вам послал одно письмо о<б> Идеологии Архитектуры. Потом еще одно, но на эти письма не получил ответа от Вас[73]. Я хотел, чтобы целый ряд писем моих где-либо напечатать, но сейчас изменил эту мысль потому, что выдержки из книги "О беспредметности" составили целую статью, и поэтому я решил отдать ее в цензуру для посылки Вам и для перевода на немецкий

Страница письма К.С.Малевича к Эль Лисицкому от 4 февраля 1925 года

язык[74]. Если это Вас не затрудняет, если же затрудняет, то свяжите меня с каким-либо издательством, хотя бы Kunstblatt или, может быть, будет новый альманах издаваться, я бы тогда сладнал[75] хорошие материалы и начал бы постоянно корреспондировать всю деятельность астрономических наблюдений движения живописцев на Западном полушарии и Северном Восточном. Я и Юдин ведем учет по специальным графикам моей лабораторию. В журнале Европа, да и вообще, все вещи старые и старые, новых нет, все перепечатки, а можно было бы двинуть в мир новую батарею. Если бы Kestner из Hanowera <так!> понял бы это, то он устроил бы мои выставки и лабораторию, я бы заготовил выставку, о которой он не пожалел бы, а Вы для этой выставки перевод сделали <бы> книги.



К.Малевич. Супрематизм духа. 1920

Итак. Я решил послать оригинал Вам для Hanowersko<го> Музея, <рисунок> доску[76], которую писал при Вас, кажется, Вы ее хотите, потом “Голову крестьянина” и “Садовника»[77]. Если действительно эту сумму денег можно получить, то хорошо, значит. Hanower Муз<ей> дают 250, хорошо, 300 тоже ладно. Все равно скоро издохну. Болезнь жены и матери и многое другое так утомили, что ужас. Посылка получена на почтамте, но за нее наложили налог в 300 рублей, а у меня на марку для письма <денег> нет. Так что благодарю благодетелей и очень извиняюсь за хлопоты, посылка пошла обратно, и через два месяца получат ее отправители.

1) Нужно связаться с разными журналами по Искусству (главное).
2) Нужно найти издателя на “Теорию о прибавоч<ных> элементах”.
3) Нужно устроить выставку на Западе моей лаборатории и других работ.
4) Нужно собирать Honorar за статьи, собирайте его у себя.

Вот наиглавнейшие заповеди, которые нужно осуществить, ибо наши лаборатории существуют последний год (нет денег); свободные панели остаются к нашим услугам, на них много вакантных мест.

Жду ответа на четыре пункта и письма вообще, по получении которо<го> вышлю статью через цензуру.

Ваш К<азимир>.

4 ф<евраля> 25.

10.

Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Брионе, 11 февраля 1925 года.

Дорогой Лазарь Маркович. Получил от Вас <письмо> от 1.2.25 год<а>. Первые строки

1) меня привели в ужас, что Вы извиняетесь за то, что высказали сочувствие моей действительно тяжелой жизни. Но не в этом духе я Вам писал. Соф<ья> М<ихайловна> весьма тронута Вашим письмом, как и я, просит всегда передать свой привет. Она лежит уже 4 мес<яца> в постели. Денег нет на кормежку, и должен смотреть и ожидать участи.

В Кубу был пересмотр списков, кому дать помощь, обеспечение (пенсию), и вот я числился в списках; была экспертная комиссия ученых, осматривала мои работы, и художественная комиссия совместно одобрили, и я думал, что мои дела будут блестящи, я буду получать 75 руб. Но при обсуждении в пленуме другая, противоположная группа стала доказыв<ать>, что я идеалист, мистик, и лишила этого пособия (это не жалоба, не поймите, что я жалуюсь).

2) Хотел Вам переслать картинки Супремы, но их нужно представить в особую комиссию по вывозу за границу; налог такой суммы, которую ассигновал Hanow. <Ганноверский> Музей, так что оплатить такой налог я не могу (это тоже не жалоба моя, не подумайте так).

3) Хотел продолжить посылать письма о<б> архитектуре, но оказалось, что если окажется, что Вы их напечатаете, то тоже буду за это отвечать, <их сначала> нужно предъявить в особую комиссию. Я так и сделал, собрался с силами и завтра посылаю Gustaw'u Kiepenheuer, другую думаю послать Вам, для все<го> нужны деньги (тоже не жалуюсь, "Калейдоскоп"[78] пошлю Вам).

4) Остально<е> содержание Вашего письма меня насмешило так, что давно так <не> смеялся. Оказывается, что не Ольга Давыдовна Каменева прислала ко мне Halle, а Вы; так вот и пеняйте теперь на себя, "Новый Спас" отсюда и получился, я написал обыкновенную голову крестьянина, оказалось, что



К.Малевич. Супрематические орнаменты. 1927. Реконструкция 1978 года

необыкновенная она, и действительно <это так,> если посмотреть с точки зрения Востока, то она-то все то, что для западников обыкновенно, то для людей Востока становится необыкновенным, все обыкновенное обращается в Икону, ибо Восток иконный и есть, а Запад машина, предмет, сортир, утилитаризм, техника, и здесь завод и фабрики, это новый ад, из которого будут освобождены люди через новый образ, т.е. через нового Спаса. Этого Спаса я написал еще в 1909–10 году, он через Революцию Спасом стал, революция его знамя только, тезис, через который он стал синтезом, т.е. “Новым Спасом”, я об этом говорил и Halle; так видите, это не Энгр, Энгр ничего не сделает сейчас и может сделать <только тогда,> когда Пикассо и другие поймут без-Идейное Искусство (беспредметность); уже из моей маленькой статьи (посланной Gustaw'<у>), выдержки из “Мира как беспредметность”, будет кое-что видно. Но Halle этого не поняла и не знает того, что все “новые Спасы” всегда ведут к старому Спасу, потому что он во всех веках один в разных видах. Так вот, я не пошел “мимо революции”, наоборот, предвидел ее синтез еще в 1909–10 году в новом Спасе. И это становится сейчас у нас в первую голову. Татлинская башня это фикция западной техники, он ее сейчас пошлет на Парижскую выставку[79] и, конечно, он может и писсуар железобетонный построить, чтобы каждый нашел себе уголок. Мне так все ясно, что без лампы могу написать и о Западе и Востоке; впрочем, когда прочтете “Утилитаризм и Художество”, то увидите, ясно ли я вижу или нет.

5) Относительно устройства выставки Kestner'ом, то меня удивляет — я ничего странного не писал, я написал по-русски, <очевидно,> плохо перевели; я написал, что для того, чтобы выставка имела успех, то нужно ее оборудовать, привести в порядок все материалы по лабораториям формы и цвета и сделать модели, ибо одну мою выставку это пустяки собрать ее нужно, а лабораторные требуют приготовки; <я> и предложил, что если можно, чтобы я и Суетин собрали все материалы, переехали на лето в Hanower и приготовили всю выставку к осеннему сезону ввиду того, что у нас нет ни красок, ни другого материала; и я уверен, что Kestner не прогадал бы, ибо небольшая поддержка могла быть и со стороны нашего учреждения, выразившаяся в командировке нас. Но зато была бы выставка первая в мире (причем тут мировый масштаб). А так как Kestner хотел забрать выставку в марте, а письмо я получил от него 30 января, то срок этот мал, и я предложил <отложить> до осени. Так что ничего, кроме дела, странного не писал[80]. Относительно издания — хорошо бы было при устройстве выставки Лабор<аторного> Ис<кусства> работ издать книжку “О прибавочном элементе в живописи”, для выставки это плюс[81], я тоже писал Kestn.

об этом, и тог<да> чтобы Вы перевод сделали; в этом все оборудование новой выставки.

6) Готовлю прибавоч<ный> элемент и пошлю Вам для издания. Книжка стр<аниц> текста 80 и клише 40.

7) Не общество меня не понимает, а Давидка <Штеренберг,> он все каверзы строит и яму роет под Институт, как копал в Витебске; он классик теперь и организуе<т> классик<ов>, какие объявились в Цветков<ской> Галерее, он большая шишка и нашего брата не терпит[82].

Вам дру<жески> жм<у> руку Каз<имир>

11/ф<евраля> 25.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ.
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ

Комментарии и примечания

I. ТРАКТАТЫ С ДРОБЯМИ

1/40. ЖИВОПИСНЫЙ ОПЫТ

Публикуется по машинописи с правкой (л.1–21; формат в четвертую долю листа), хранящейся в архиве Фонда Харджиева—Чаги. На первом листе машинописи вверху посредине рукой Малевича в две строчки написано: “1/40. Жив<описный> опыт”; в углу вверху справа в пять строчек идут авторские пометки: “К печати. Испра<вленный вариант>”; затем одно неразборчивое слово зачеркнуто, под ним “Ред<актор>.”, еще ниже “3 экз”.

Данный вариант трактата публикуется впервые. Датируется в наст. изд. 1924 годом (см. ниже).

Варианты данного трактата:

А. “В моем живописном опыте...”. Частное собрание, Россия.

Опубликован в изд.: Казимир Малевич. Художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990. С. 199–209. Публикатор текста, Г.Л.Демосфенова, дала название трактату по первой строчке, поскольку в экземпляре, хранящемся в частном архиве, Россия, авторское название отсутствует.

Б. “1/40. Жив<описный> опыт” (ныне публикуемый вариант). Фонд Харджиева—Чаги.

В. “В моем живописном опыте...”. Рукопись // Записная книжка III. 1924. Архив Малевича в СМА, инв. № 32.

Данный вариант представляет собой лекцию, подготовленную Малевичем на основании трактата 1/40; ей предшествуют тезисы: “1) План изучения взаимодействия цветов<ых> живопис<ных> элементов.

2) План из выясненных законов соотношения постр<ить> форму”.

Авторское заглавие и пометки на первом листе варианта Б дают основание заключить, что Малевич считал этот текст окончательным и предназначал его к печати. Здесь учтена вся рукописная авторская правка варианта А, однако

затем и последний вариант подвергся еще одной авторской редактуре. В ныне публикуемой машинописи сделаны рукописные пояснения, внесены новые фразы, вписаны слова в пропуски, оставленные машинисткой.

В варианте Б нет последнего листа; окончание трактата публикуется составителем по копии машинописи предыдущего варианта, любезно предоставленной Тр.Андерсеном.

В изд.: Malevich, vol. III, где были опубликованы все трактаты с дробями, настоящий текст отсутствует, поскольку окончательный вариант данного трактата с авторским заглавием “1/40. Живописный опыт”, позволившим бы включить его в книгу, не был известен составителю (см. примеч. 5 к вступ. ст. наст. изд.).

Вариант А датирован самим Малевичем мартом 1924 года; ныне публикуемый текст соответственно был подготовлен автором к печати также в 1924 году.

1. Имеется в виду книга французского писателя и критика К.Моклера “Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера” (М., 1908).

2. Аллюзии на памятник анархисту М.А.Бакунину скульптора Б.Д.Королева, выполненный в кубистической манере; возведенный в рамках ленинского плана монументальной пропаганды, он был снят еще до открытия как “непонятный народу” (1919). В своих полемических и теоретических работах Малевич часто обращался к этому эпизоду раннесоветских репрессий в художественной сфере.

3. Далее следует окончание, публикуемое по варианту А (со снятыми датой и подписью).

1/41. ФИЛОСОФИЯ КАЛЕЙДОСКОПА

Публикуется по машинописи с правкой (л.1–20, формат в четвертую долю листа), хранящейся в архиве Малевича в СМА, инв. № 20. Название авторское; в конце Малевичем поставлена дата, 1922 год, и подпись.

Впервые трактат был опубликован на английском языке Тр.Андерсеном в изд.: Malevich, vol. III, p.11–33, 364, под названием “1/41. Философия калейдоскопа”.

На русском языке публикуется впервые. Датируется в настоящем издании 1923 годом (см. ниже).

Варианты данного трактата:

А. “О художественном начале”. Рукопись с правкой // Записная книжка А. 1923. Архив Малевича в СМА, инв. № 31.

Первый, наиболее ранний вариант текста, получившего впоследствии название “Философия калейдоскопа” и маркировку “1/41”. Трактат в записной книжке носит название “О художественном начале”, поверх него идет еще один заголовок: “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. Абсол<ютная> фил<ософия>”. Данное заглавие свидетельствует о соотнесенности текста с основным философским сочинением художника (см.: Малевич, т. 3).

Первый вариант представляет собой только часть (приблизительно одну треть) единого текста в “Записной книжке А. 1923”.

Б. “Художественное начало”. Машинопись с правкой (л.1–14 авторской нумерации + титульный лист; формат в четвертую долю листа). Около 1923. Архив Малевича в СМА, инв. № 21. Название и дата авторские.

Данный вариант представляет собой перепечатанный на машинке рукописный вариант из “Записной книжки А. 1923” с учетом правки; наиболее трудные, неразборчивые для машинистки места Малевич, очевидно, диктовал и, устно редактируя, иногда сокращал изложение. На титульном листе машинописи рукой Малевича в две строчки написано “Художественное начало. 1922 г.”. На первом листе машинописного текста над печатным заголовком “Художественное начало” рукой Малевича написано “Ст.2-я” и стоят инициалы “КМ”. Пометка “Ст<атья> 2-я” дает основание предположить, что “первой статьей” Малевич числил трактат “1/40. Живописный опыт”.

На листе 14 авторской нумерации “Художественного начала” предпоследний абзац, начинающийся со слов “В действительности рыба, животное, кристалл, насекомое...”, был подвергнут правке и к нему была приписана фраза, заканчивающаяся словами “...обоснованными разумом”, после чего автором была поставлена подпись “К.Малевич” и дата, “1922 год”. Таким образом Малевич определил окончание трактата. Последний абзац листа, идущий после подписи, обрывается на недосказанной фразе; это означает, что машинопись первоначально была большего объема. Несмотря на то, что это перепечатка рукописи из записной книжки 1923 года, Малевич поставил дату “1922 год”, то есть датировал трактат временем его обдумывания.

В. “Философия калейдоскопа”. Машинопись с правкой (л.1–17 авторской нумерации; формат в четвертую долю листа). Фонд Харджиева—Чаги.

Правленая машинопись “Художественного начала” была вновь перепечатана с учетом авторской правки варианта Б. Текст здесь утратил первоначальный заголовок, и новая машинопись получила новое название, “Философия калейдоскопа» — оно написано чернилами рукой Малевича в правом верхнем углу первого листа; под заголовком — его же рукой “1) экз<емпляр>. исправлен<ный>”. Последний, 17-й лист машинописи обрывается на полуслове, что дает основания говорить об утрате окончания статьи.

Г. “Философия калейдоскопа. 1/41”. Машинопись с правкой (л.1–20 авторской нумерации; формат в четвертую долю листа). Архив Малевича в СМА, инв. № 20.

Вариант Г возник в результате перепечатки варианта В с учетом рукописной правки. На первом листе варианта Г напечатано название “Философия калейдоскопа”, а затем с некоторым интервалом рукой Малевича чернилами поставлено “1/41” (эта маркировка трактата появляется впервые в данном варианте). В тексте имеется небольшая авторская правка; редактура Малевича заключалась также в выделении фраз и абзацев, подчеркнутых чернильной линией.

Вариант Г представляет собой наиболее полный и тщательно отредактированный текст, имеющий авторский заголовок и маркировку дробью, 1/41. Вместе с тем у варианта Г нет фиксированного автором конца. На английском языке трактат был опубликован Тр.Андерсеном в его архивном виде (закончился 20-й лист машинописи — закончился трактат). Однако Малевич, как было показано выше, приложил специальные усилия для завершения трактата (вариант Б); это дало основание публикатору настоящего издания включить авторский финал трактата 1/41, продуманно созданный Малевичем в тексте варианта Б .

1. Нижеследующие формулы не были напечатаны в варианте Г; приведены по варианту В (в публикации Андерсена даны формулы по варианту Б; отсюда разночтения, восходящие к разным авторским вариантам).

1/42. БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

Публикуется по машинописной копии авторизованной машинописи, любезно предоставленной Тр.Андерсеном в распоряжение составителя настоящего издания. Название авторское.

Впервые трактат был опубликован на английском языке Тр.Андерсеном в изд.: Malevich, vol. III, p. 34–146, 364–365, под названием “1/42. Беспредметность”.

На русском языке трактат публикуется впервые. Написан не ранее 1924 года (см. ниже примеч. 2).

В комментариях к данному трактату (см.: Malevich, vol. III, p. 364–365) Андерсен отмечает, что в машинописи трактата (л. 1–4 и 12–66; формат в восьмую долю листа), хранящейся в частном собрании, Россия, отсутствуют листы 5–11, находящиеся в архиве Малевича в СМА, инв. № 22. Листам в архиве Малевича предшествует страница, на которой рукой Малевича написано в три строчки “Из ст<атьи> 1/42 выделенное для новой статьи”. При публикации трактата на английском языке Тр.Андерсен поместил эти листы в надлежащее место машинописи.

В 1983 году появилась публикация на русском языке: Казимир Северинович Малевич. Свет и цвет. 1/42. Дневник В, 1923–1926 // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. XXIV (3). Juillet-september 1983. P. 261–288. Текст был подготовлен к печати чешским исследователем Иржи Падрта, публикации предшествовала вступительная заметка: Marcadé J.-C. Un texte inédit de Malévič “La lumière et la couleur” (Неопубликованный текст Малевича “Свет и цвет”). В авторской рукописи отсутствует маркировка 1/42. Обоснование публикации данного сочинения во второй части наст. изд. см. во вступ. статье, с. 14.

Авторская маркировка “Из 1/42” предшествует “Заметкам”, впервые опубликованным Тр.Андерсеном на английском языке (см. ниже примеч. к Приложению). Автобиографические заметки Малевича, рассказывающие о самых ранних его впечатлениях, связанных с постижением значимости света и цвета для художественного восприятия реальности, публикуются в Приложении к наст. изд.

В 1926 году в польском журнале “Презенс” (“Настоящее”) была помещена публикация: К.Малевич. Мир как беспредметность (фрагменты) (1926, № 1, с. 34–40); см. также: Малевич, т. 2, с. 36–50, 310–312 (пер. с польск. и публ. А.С.Шатских; в данном случае текст Малевича подвергся двойному переводу — с русского на польский и, обратно, с польского на русский). Эти фрагменты были извлечены Малевичем из ныне публикуемого трактата; в нижеследующих

примечаниях отмечены границы в тексте, в пределах которых осуществлена польская публикация.

В машинописном оригинале первые несколько листов разбиты на параграфы, в нумерации которых есть путаница. Вслед за Тр.Андерсеном составитель снял данную разбивку в настоящей публикации; другие авторские членения текста сохранены.

1. Малевич вспоминает о событиях декабрьского вооруженного восстания в Москве (1905), участником которого он был. См. также: К.Малевич. Главы из автобиографии художника // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. Т. 1. М.: RA, 1997. С. 123–124.

2. Теории о влиянии активности Солнца на жизнь и поведение человека, на общественно-социальные процессы на Земле были впервые разработаны русским ученым-биофизиком, основоположником гелиобиологии А.Л.Чижевским (1897–1964); в 1924 году в Калуге была опубликована книга Чижевского “Физические факторы исторического процесса”. Малевич, судя по высказываниям в тексте, был знаком с теориями Чижевского, изложенными в книге. Данное обстоятельство свидетельствует, что ныне публикуемый трактат был написан Малевичем не ранее 1924 года.

3. “Будем как солнце” — название поэтического сборника К.Д.Бальмонта (1903). Малевич неоднократно употреблял бальмонтовский образ-клич в качестве примера устремлений человечества к солнцу.

4. С нижеследующего абзаца начинается текст, из которого Малевич выбрал фрагменты для публикации в польском журнале “Презенс” (ср.: Малевич, т. 2, с. 36–50).

5. На этом абзаце кончается текст, из которого Малевичем были избраны фрагменты для публикации в польском журнале “Презенс”.

6. Малевич конструирует словесный “политический график”, излагая перверсивно-символистскую “цветовую” теорию исторического функционирования международного объединения рабочих, известного под названием Интернационал. Первый Интернационал (желтый, по характеристике Малевича) — первая массовая организация пролетариата, созданная вождями пролетариата К.Мар-

ксом и Ф.Энгельсом (1864–1876). Второй Интернационал (оранжевый, по Малевичу), основанный в 1889 усилиями Ф.Энгельса, распался в начале Первой мировой войны. Третий Интернационал (Коммунистический Интернационал, Коминтерн; красный, по определению Малевича), существовавший в 1919–1943 годах, был создан по инициативе и под руководством вождя большевиков В.И.Ленина.

1/46. (ЭКЛЕКТИКА)

Публикуется по машинописи с правкой (л.1–20 + титульный лист; формат в четвертую долю листа) из архива Малевича в СМА, инв. № 25.

Впервые данный трактат был опубликован на немецком языке под названием “1/46. Suprematismus” в изд.: Kasimir Malewitsch. Suprematismus — Die gegenstandslose Welt / Ubertragen von Hans von Riesen. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1962. S. 255–282. Публикатор, Ганс фон Ризен, дал собственное название трактату 1/46, “Супрематизм”. В немецкой публикации под трактатом помещена подпись “К.Малевич”, место написания и дата: “Петроград, март 1923”.

Под названием “Современное искусство” данный трактат был опубликован также на английском языке в изд.: Malevich, vol. III, p. 195–219, 366–367. Название было дано публикатором, Тр. Андерсеном, по первым словам текста; публикатор в комментариях высказал предположение, что впервые трактат был написан Малевичем в 1923 году в одной из записных книжек (на сегодняшний день рукописный текст не идентифицирован), затем перепечатан в 1925 году, поскольку в тексте есть ссылки и на 1924, и на 1925 год как на настоящее время.

На русском языке трактат публикуется впервые. Написан в 1924–1925 году (см. ниже).

В данном трактате на отдельном титульном листе машинописи рукой Малевича помещены слова и фразы: “1/46”, “1 экз<емпляр> исправл<енный>” (написаны чернилами); “Много нужно выбросить, в особенности мысли, где офор<млено? оформляется?> движ<ение> как прогресс” (написано карандашом). На первой странице машинописи напечатан заголовок “1/46 часть”, опущенный в настоящей публикации.

На последней странице помещены машинописные подпись и строка: “Перепечатана 8 марта 1924 года”; строка зачеркнута, и чернилами над подписью проставлено “1923”.

Упоминания в тексте 1924 и 1925 годов и характер этих упоминаний дает основания датировать машинопись 1924–1925 годом.

Тр.Андерсен в примечаниях к трактату приводит сведения о наличии еще пяти вариантов-экземпляров разного объема, хранящихся в частном архиве, Россия (см.: Malevich, vol. III, p. 366–367). В силу недоступности для составителя настоящего издания материалов данного российского частного собрания сравнительный анализ разных вариантов трактата 1/46 проведен не был.

Как указывает Тр.Андерсен, один из вариантов трактата 1/46 носит авторское название “Эклектика”; поскольку в ныне публикуемом тексте основное внимание Малевича сосредоточено на проблемах эклектического, по его мнению, актуального художественного процесса, то составителем настоящего издания было принято решение дать в круглых скобках авторское название трактата, использовав заголовок этого варианта.

1. Имеются в виду последовательницы американской танцовщицы Айседоры Дункан (1878–1927), отказавшейся от условностей классического балета и пользовавшейся естественными выразительными движениями. В своем искусстве А.Дункан опиралась на образцы древнегреческой пластики; она заменила балетный костюм свободной туникой, танцевала без обуви, что вызвало возникновение нового термина “танец босоножек”. В 1921–1924 годах А.Дункан жила в СССР, где организовала студию (существовала до 1949 года).

2. Малевич образовал слово “ахрры” от названия художественного общества АХРР (Ассоциация художников революционной России (1922–1932; с 1928-го — Ассоциация художников революции): “Члены АХРР, борясь с модернистическими направлениями и опирясь на традиции Товарищества передвижных художественных выставок, стремились к созданию понятного народу искусства, правдиво отражающего советскую действительность” (цит. по изд.: Краткая художественная энциклопедия: Искусство стран и народов мира. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1971. Стлб. 759).

1/47. СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

Публикуется по машинописи (с.1–61 + титульный лист; формат в восьмую долю листа) из архива Малевича в СМА, инв. № 26; идентичный экземпляр — инв. № 27. Название и дата (1924) авторские.

Впервые трактат опубликован на английском языке в изд.: Malevich, vol. III, p. 220–269, 367 под названием "Новое искусство"; оно было дано публикатором, Тр.Андерсеном, по первым словам авторского эпиграфа.

На русском языке публикуется впервые. Написан в 1924 году.

Двухсторонняя машинопись на 61 странице авторской нумерации; оба экземпляра, инв. № 26 и инв. № 27, идентичны, с идентичной авторской правкой (в первом из них правка черными чернилами, во втором — черными и фиолетовыми). Выделенные автором места напечатаны разрядкой. В конце машинописи, на 61 странице, напечатана подпись "К.Малевич" и чернилами поставлена дата, "1924 год". На отдельном титульном листе в четыре строки напечатано: "К.Малевич. Супрематизм. «Мир как беспредметность». 1/47 ч.".

Тр.Андерсен в комментариях отмечает существование трех вариантов трактата 1/47, находящихся в частном архиве, Россия. Варианты значительно меньше по объему: первый из них — 18 машинописных листов формата в четвертую долю, второй — 4 машинописных листа формата в четвертую долю, с заглавием "Пять пунктов", и третий — рукописный черновой вариант, соотносящийся с листами 2–9 первого варианта, и листами 1–2 второго варианта (см.: Malevich, vol. III, p. 367). Недоступность архивных материалов, хранящихся в данном российском частном архиве, не дает возможности составителю настоящего издания провести собственный сравнительный анализ; однако следует отметить, что неоконченная статья "Пять пунктов" (л.1–4), копия которой имеется в распоряжении составителя, не позволяет однозначно отнести ее текст к вариантам трактата 1/47, поскольку в "Пяти пунктах" трактуются проблемы, общие для всех трактатов Малевича, маркированных дробями.

В силу сложившихся обстоятельств составитель настоящего издания оставляет вопрос о соотношении вариантов трактата 1/47 в СМА и в частном архиве, Россия, открытым.

1. Малевич несколько переиначивает лозунг конструктивистов "Искусство в производство"; в грамматической форме лозунга конструктивистов имплицирован императив, волевая направленность эстетической деятельности; в грамматической форме фразы, выдвигаемой Малевичем в качестве лозунга его оппонентов-конструктивистов, присутствует констатация "правильного" и уже узаконенного местопребывания искусства. Примечательно, что название "Искусство в производстве" должен был носить задуманный Эль Лисицким журнал (проект не осуществлен; сведения почерпнуты из материалов фонда Харджиева—Чаги).

1/48. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ (ИДЕОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ)

Публикуется по машинописи (л.1–18; формат в восьмую долю листа), хранящейся в Российском государственном архиве литературы и искусства, фонд 279 (А.В.Луначарского), опись 2, единица хранения 664. Авторский заголовок на первой странице: "«Мир как беспредметность». Одна сороквосьмая (1/48)". Над названием помещены рукописные строчки чернилами: "Многоуважаемому Анатолию Васильевичу Луначарскому". В правом верхнем углу чернилами "К.Малевич".

Данный вариант трактата публикуется впервые. Датируется 1924 годом (см. ниже).

Варианты данного трактата:

А. Рукопись на шести листах с минимальной правкой, без начала; архив Малевича в СМА, инв. № 11. Со второго листа рукописи, со значка VV, текст совпадает по смыслу с текстом машинописного трактата 1/48 из фонда Луначарского (см. ниже примеч. 5); на последнем листе рукописи поставлена подпись "К.Мал<евич>". Текст варианта А самый ранний; в остальных вариантах наличествуют слова и фразы, отсутствующие в варианте А. Тр.Андерсен отмечает, что на рукописи была пометка "Неизвестно откуда", не принадлежащая Малевичу (Malevich, vol. III, p. 367).

Б. Рукопись, л. 1–7. Частное собрание, Россия.

Тр.Андерсен указывает, что на первом листе варианта Б помещена надпись Малевича "К журналу Жизнь Искусства" (Malevich, vol. III, p. 367). Фрагменты трактата 1/48 (без указания на авторское название, поскольку его не было на цитируемом экземпляре) приведены в публикации: Малевич и современность. К 110-летию со дня рождения / Публ. подготов. Г.Л.Демосфеновой // Техническая эстетика. 1988. № 7. С. 24–27. Из данной публикации не ясно, из какого варианта трактата 1/48 были извлечены выдержки для цитирования; на с. 27 "Технической эстетики" приведена надпись Малевича (с указанием ее местоположения на оригинале: сверху в правом углу) на первой странице публикуемого в журнале варианта: "Эта статья не помещена работниками Жизни Искусства не потому, что она не есть философия, а потому, что она сможет указать суть архитектуры, что ей и не желательно".

В распоряжении составителя настоящего издания находится ксерокопия полуоборванного рукописного листа, текстуально совпадающего в первом аб-

заце с трактатом 1/48, с надписью Малевича, сдвинутой к левому верхнему полю: “Эта статья не помещена редакцией Жизни Искусств не потому, что она есть философия, а потому, что она сможет указать суть архитек<турного> пути, что ей <редакции> и нежелательно <они — зачеркнуто>”.

Недоступность материалов, хранящихся в данном российском частном архиве, не дает возможности составителю настоящего издания провести сравнительный анализ вариантов трактата 1/48.

В. Машинопись с авторской правкой (формат в четвертую долю листа); на первом листе рукописное авторское название “Утилитаризм и Искусство”. Авторская правка в данном экземпляре учтена в последующих вариантах. Фонд Харджиева — Чаги.

Г. Машинопись с авторской правкой (л. 1–18; формат в четвертую долю листа); более поздняя по сравнению с вариантом В. Частное собрание, Россия. Впервые опубликована на английском языке в изд.: Malevich, vol. III, p. 270–290, 367, под названием “Мир как беспредметность”. В комментариях Тр.Андерсен указал, что в данный вариант им была внесена рукописная правка из варианта Д (см. ниже).

Д. Машинопись с авторской правкой (л.1–14; формат в восьмую долю листа). Частное собрание, Россия. Основному тексту предпослано послание Эль Лисицкому; весь текст оформлен как два письма Эль Лисицкому. В конце первого письма авторская подпись “К.Малевич” и датировка: “Ленинград: 22/XII — <19>24 года”; обе строчки зачеркнуты (Малевичем ?) крест-накрест чернилами.

Текст имеет авторское название : “К докладу в Архитектурном Ленинградском обществе. Идеология архитектуры (выдержки)”.

Текст данного варианта представляет собой фрагменты и сокращенные пассажи варианта Г с новой правкой.

Письма Малевича к Эль Лисицкому опубликованы на немецком языке; см.: Brief von K.S.Malewitsch an L.M.Lissitzky, 22. Dezember 1924 // Kasimir Malewitsch: Werk und Wirkung. Köln: Museum Ludwig, 1995. S. 43–54.

См. также вступ. ст. и примеч. 23–27 к ней в наст. изд.

Е. Мир как беспредметность. 1/48. Машинопись. Российский государственный архив литературы и искусства, фонд 279 (А.В.Луначарского), опись 2, единица хранения 664.

Помещенный в настоящем томе текст представляет собой наиболее полный и тщательно отредактированный вариант трактата 1/48; в нем учтена правка предыдущих вариантов, а также есть новая правка. Вместе с тем в экземпляре из фонда Луначарского отсутствует последний лист машинописи; об окончании трактата в наст. публикации см. ниже, примеч. 5.

Ж. "Наша современность стоит на высоком пределе...". Рукопись // Записная книжка III. 1924. Архив Малевича в СМА, инв. № 32. Сокращенный вариант трактата 1/48, подготовленный в качестве лекции; лекции предшествуют тезисы: "1) К<ак>ому центру человеческой деятельности принадлежит Искусств<о>, т.е. деятельность художника. Сознание и подсознание, интуиции, эмоци<я>.

2) Какому центру принадлежит деятельность утилитарн<ая>. Инженер".

В настоящей публикации второе словесное название трактата 1/48 в силу его значимости для Малевича приведено в скобках по авторскому названию варианта Д.

Трактат 1/48 был написан в 1924 году; окончательная редактура и добавления в текст были сделаны Малевичем в начале 1925 года.

1. Конец "первого письма" к Эль Лисицкому, после которого идет подпись и дата. Нижеследующий абзац, отделенный звездочками, служит началом "Письма второго".

2. С нижеследующего абзаца начинается текст, аналогичный тексту после пометки VV в варианте А, но с новыми добавленными фразами и словами.

3. Речь идет о картине Рембрандта "Возвращение блудного сына" (ок.1668–1669, Государственный Эрмитаж).

4. Аллюзии на стихотворение для детей Корнея Чуковского "Тараканище", появившееся в 1923 году и в силу своего эзопова языка приобретшее популярность в среде интеллигенции; впоследствии советские диссиденты усматривали в образе всевластного "усатого тараканища", запугавшего и подчинившего всех зверей, один из первых скрытых протестов против нарождавшегося "культа личности" вождя коммунистов И.В.Сталина. Однако однозначно говорить о сознательной политической отрефлексированности Малевичем данной аллюзии не представляется возможным.

5. Конец листа 18-го машинописи из фонда Луначарского; в настоящем издании в качестве окончания трактата составитель публикует контаминацию завершающих абзацев вариантов А, Г и Д.

1/49. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ. ТРУД И ОТДЫХ

Публикуется по машинописи с авторской правкой (л.1–19 + титульный лист; формат в восьмую долю листа) из архива Малевича в СМА, инв. № 28. Название авторское.

На отдельном титульном листе рукой Малевича в несколько строк написано в правом верхнем углу: “просмотр<ено> 1 эк<земпляр?> верный исправлен<ный> окончател<ьный> К<азимир?>. Последняя редакция”; посредине листа в две строчки: “1/49. Труд и отды<х>”. На первом листе машинописи: “«Мир как беспредметность». Одна сорокдевятая (1/49)”. В конце трактата на л.19 авторской нумерации стоит подпись “К.Малевич” и дата “1923 г.”.

Впервые опубликован на английском языке в изд.: Malevich, vol. III, p. 291–314, 368 под названием “1/49. Мир как беспредметность”. Тр.Андерсен в примечаниях отмечает, что в частном архиве, Россия, находится аналогичный вариант (вторая машинописная копия?), но с более скупой авторской правкой.

На русском языке трактат публикуется впервые.

Неоднократные упоминания в тексте “Института Гражданских Инженеров” и характер этих упоминаний заставляют предположить, что данный трактат был написан не ранее 1924 года: летом 1924 года Малевич, выдержав конкурс, был назначен преподавателем Ленинградского института гражданских инженеров, к работе в котором приступил с осени.

II. ЛЕКЦИИ

СВЕТ И ЦВЕТ

Публикуется по рукописи с авторским названием “Свет и цвет”, входящей в состав “Записной книжки А. 1923”, СМА, инв. № 31.

Рукописный текст занимает приблизительно треть книжки. В заголовке текста “Свет и цвет” отсутствует авторская маркировка “1/42”.

Впервые опубликован на русском языке в 1983 году, см.: Малевич К.С. Свет и цвет. 1/42. Дневник В, 1923–1926 // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. XXIV (3). Juillet-september 1983. P. 263–288. Публикация Иржи Падрты.

В наст. изд. текст "Свет и цвет" публикуется в соответствии с принятыми составителем Собрания сочинений принципами текстологической подготовки рукописей к публикации. Лекция написана около 1924 года.

Текст имеет авторское членение на три части. На протяжении рукописи в трех местах автором сделаны пометки, указывающие на необходимость включения вставок, помещенных под соответствующими номерами в конце сочинения; в примеч. составителя границы вставок оговариваются.

1. С этого места начинается "Вставка 1", помещенная в конце рукописи.

2. Конец "Вставки 1", подписанный в оригинале "К<азимир>".

3. Аллюзия на название поэтического сборника К.Бальмонта "Будем как солнце" (1903).

4. Далее идет "Вставка 2".

5. Конец "Вставки 2".

6. Начало "Вставки 3".

7. Конец "Вставки 3".

8. Этот заголовок в рукописи помещен вверху страницы; он помещен составителем перед рассуждениями автора о субъективном и объективном понимании явлений мира.

9. П.Пикассо. Дама с веером. 1909. Холст, масло. Эта картина была первой работой кисти Пикассо, приобретенной С.И.Щукиным. До 1948 года входила в собрание Государственного музея нового западного искусства в Москве, ныне находится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва.

10. Данный абзац отсутствует в публикации 1983 года.

АРХИТЕКТУРА КАК СТЕПЕНЬ НАИБОЛЬШЕГО ОСВОБОЖДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА ОТ ВЕСА

Публикуется по рукописи с правкой, входящей в состав “Записной книжки III. 1924”, архив Малевича в СМА, инв. № 32. Заглавие и эпиграф авторские.

Данный текст был написан как лекция для студентов Петроградского института гражданских инженеров, в котором Малевич преподавал с осени 1924 года. Однако, судя по заголовку и эпиграфу, Малевич рассчитывал также на публикацию работы.

Впервые работа была опубликована в изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993. С. 255–269.

1. Малевич использует белорусское имя — Ярыло, Ярыла — языческого божества весеннего плодородия (рус. Ярило, Ярила).

2. Перун — в славянской мифологии бог грозы, грома. Малевич в скобках указывает польское (Piorun, транскрибированное русскими буквами) и белорусское (Пярун) имена божества.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗ 1/42. ЗАМЕТКИ

Публикуется по тексту: Казимир Малевич. Из 1/42: (Автобиографические) Заметки (1923–1925) // Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Ленинград, Москва, Амстердам, 1988. С. 102–105. В данном издании не указан публикатор текста, а также нет ссылок на местонахождение оригинала.

Впервые текст опубликован на английском языке в изд.: Malevich, vol. II, p. 147–154 под названием “Из 1/42. Заметки”. Даты 1923–1925, приведенные в русской публикации в круглых скобках, отсутствуют в публикации Андерсена. Местонахождение рукописного оригинала указано публикатором как частное собрание, СССР.

Текст “Из 1/42. Заметки” печатается в наст. изд. в соответствии с текстологическими принципами, принятыми составителем для публикации всех архивных текстов Малевича; в названии сняты даты в круглых скобках как неавторские.

Текст написан, по всей видимости, в 1924 году, поскольку Малевич своей маркировкой в названии делает отсылку на трактат 1/42 как уже существующий.

1. Отец семейства, Северин Антонович Малевич (1844–1902), служил управляющим сахароваренных заводов.

2. Мать семейства, Людвига Александровна Малевич (урожденная Галиновская, 1852–1942), вырастила и воспитала восьмерых детей, старшим из которых был Казимир.

3. Тимоненко — очевидно, описка Малевича или неверно прочитанное публикаторами имя; художника с фамилией Тимоненко нет в истории украинского искусства XIX века; вместе с тем Малевич неоднократно упоминал художника Пимоненко как живописца, чьи картины произвели на него большое впечатление в юношестве. Пимоненко Николай Корнилович (1862–1912) — украинский живописец, известный своими жанровыми и пейзажными произведениями на темы народной жизни (в частности, вышеописанная Малевичем картина, изображавшая девушку за чисткой картофеля, восходит к темам жанровых полотен Н.К.Пимоненко).

4. Малевич имеет в виду художника Н.И.Мурашко. Мурашко Николай Иванович (1844–1909) — украинский живописец и педагог, руководитель основанной им Киевской рисовальной школы (1875–1901), которую в 1896 году посещал Малевич. Н.И.Мурашко был известен своими пейзажами, воспевавшими национальную природу ("Мотив околиц Киева", 1879; "Днепр", "Над Днепром", обе 1880–1890-е годы; все — в Государственном музее украинского изобразительного искусства, Киев, и др.).

5. Предположительно, Малевич представил пейзажные этюды в 1898 году на выставке Курского общества любителей искусств.

6. Малевич несколько лет служил в Управлении Курско-Московской железной дороги.

ПЕРЕПИСКА К.С.МАЛЕВИЧА И ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО (1922–1925)

Переписка публикуется по оригиналам писем Малевича и Эль Лисицкого. Письма хранятся в фонде Харджиева—Чаги, Амстердам.

Данные письма впервые опубликованы в изд.: Переписка Казимира Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / Публ., сост., подготов. текста, коммент. и примеч. А.С.Шатских // Письма Казимира Малевича Эль Лисицкому и Николаю Пунину. М.: Пинакотека, 2000. С. 2–21.

В настоящем издании переписка публикуется с дополненными и исправленными примечаниями.

В шапках указаны адресаты, местонахождение корреспондентов и даты писем; последние приведены по авторским датам самих посланий, в других случаях составитель приводит аргументы в пользу той или иной датировки письма.

1. Первое письмо Лисицкого в Витебск, "наводящее мосты" после длительного перерыва. На оригинале письма, написанного на бланке журнала "Вещь", справа вверху рукой В.М.Ермолаевой отмечено "Отвечено 13 марта 1922 г.". Это означает, что на письмо был послан коллективный ответ Уновиса.

2. Эль Лисицкий и Илья Эренбург издавали журнал "Вещь" в Берлине в 1922 году. Всего вышло три номера в двух выпусках (№ 1–2 сдвоенный). Судя по ниже публикуемым письмам, Эренбург связывался с Малевичем в России и передавал его материалы Лисицкому.

3. У Лисицкого в оригинале письма описка, "творце импрессионизма".

4. Вера Михайловна Ермолаева и Нина Осиповна Коган, сподвижницы Малевича в Витебске, члены творческого комитета Уновиса, вели мастерскую кубизма в Витебском художественно-практическом институте. Ермолаева была также ректором института (1920–1922).

5. Речь идет об антикваре Гринберге Льве Адольфовиче, жившем в Берлине.

6. Софья Михайловна Рафалович, вторая жена Малевича; скончалась от туберкулеза в мае 1925 года в Немчиновке.

7. Уна Казимировна Малевич, в замужестве Уриман (1920–1989), дочь Малевича и С.М.Рафалович.

8. Речь идет о гонораре за воспроизведение картин Малевича “Черный крест” и “Черный круг” в журнале “Вещь” (на титульном листе третьего номера).

9. “Ару» — русифицированно-искаженное название американской благотворительной организации АРА (аббревиатура от англ. American Relief Association, Американская ассоциация помощи), оказывавшей разнообразную помощь слаборазвитым странам, в том числе снабжавшей население этих стран продовольственными пайками; “Нансен” — иносказательно-персонифицированное обозначение “паспорта гражданина мира”, который выдавался организацией, работавшей под эгидой Лиги Наций и возглавляемой знаменитым путешественником, норвежцем Фритьофом Нансеном. Нансен был также одним из организаторов помощи голодающим Поволжья (1921).

10. Хлебников Велимир (Виктор Владимирович; 1885–1922) — поэт; благодаря хлопотам Н.Н.Пунина, все было готово для перевозки Хлебникова в Петроград, однако поэт скончался 28 июня 1922 года в деревне Санталово Новгородской губернии.

11. Это письмо, как и все последующие, было отправлено Малевичем в Швейцарию, где Эль Лисицкий, заболевший туберкулезом в 1923 году, находился на излечении в различных лечебницах и пансионатах вплоть до весны 1925 года (в Москву художник возвратился в июне 1925 года).

12. Имеется в виду Центральное училище технического рисования барона Штиглица, влившееся в 1922 году в Высший государственный художественно-технический институт в Петрограде.

13. Музей художественной культуры возник в Петрограде весной 1921 года; в сентябре 1923 года после реорганизации музея в Институт исследований культуры современного искусства Малевич был назначен его директором; в 1924 году это учреждение после новой реорганизации получило название Институт художественной культуры, с февраля 1925-го — Государственный институт художественной культуры (Гинхук). Гинхук был расформирован в 1926 году, его отделы переведены в Государственный Русский музей. Об истории и струк-

туре Гинхука см.: Жадова Л. Государственный институт художественной культуры в Ленинграде // Проблемы теории и истории советской архитектуры. М., 1978. Вып. 4. См. также: Малевич, т. 2, с. 314–319.

14. Юдин Лев Александрович (1903–1941) — художник, ученик Малевича с витебских времен, член Уновиса; в Гинхуке Юдин был научным сотрудником лаборатории формы.

15. В.Е.Татлин в 1917 году был председателем "Левой федерации" ("молодой") в Профессиональном союзе художников-живописцев в Москве; с апреля 1918 по май 1919 года был председателем Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса; с лета 1919 года и до 1925 года Татлин жил и работал в основном в Петрограде; в конце 1921 года после дискуссий в московском Институте художественной культуры он получил предложение об организации филиала института в Петрограде; в 1922 году руководил Отделом материальной культуры в Музее художественной культуры, устроил первую программную экспозицию музея; возглавлял неформальное Объединение новых течений в Петрограде.

16. Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934) — художник, музыкант, писатель, художественный критик; в Гинхуке возглавлял Отдел органической культуры.

17. Мансуров Павел Андреевич (1896–1983) — художник; возглавлял Экспериментальный отдел в Гинхуке; с 1928-го жил в Париже.

18. Речь идет об отчетной выставке, развернутой весной 1924 года в залах здания института (Мятлевский дворец на Исаакиевской площади, тогда пл. Воровского, 9).

19. Щусев Алексей Викторович (1873–1949) — архитектор, один из создателей стиля официального советского неоклассицизма. Малевич преднамеренно искажает фамилию Щусева, "ущучивая" архитектора.

20. Ган Алексей Михайлович (1893–1940) — график, художественный критик, идеолог конструктивизма.

21. Родченко Александр Михайлович (1891–1956) — художник, дизайнер; оппонент и идеологический противник Малевича.

22. В творческих взаимоотношениях двух мастеров имеется ряд проблем, существенных для истории становления новых форм в искусстве. Как известно, Лисицкий в 1920 году в Витебске изобрел новый жанр, названный им “проект утверждения нового” — “проун” (отсюда “проунист” у Малевича), соединивший супрематические и конструктивистские принципы. Для Малевича же конструктивизм был полярно противоположен тому, что искал в новом искусстве он сам; этим и вызван тон письма.

23. Уну — предположительно, раскрывается как “Утвердители новых установлений”; название принадлежало исключительно Лисицкому и в какой-то степени соотносилось с названием группы Уновис (Утвердители нового искусства), организованной в Витебске в 1920 году.

24. Из контекста письма следует, что данная фраза в витебские времена была отработанной формулировкой, отражавшей взаимоотношения двух мастеров; примечательно, что сходная характеристика-определение — но “земля” в ней принадлежала Татлину, а “небо” оставалось за Малевичем — присутствует в неопубликованной части воспоминаний Н.Н.Пунина: “В группе вообще, в первые годы во всяком случае, любили друг друга.

Было, впрочем, одно исключение — Татлин—Малевич, у них была особая судьба. Когда это началось — не знаю, но сколько я их помню, они всегда делили между собой мир: и землю, и небо, и межпланетные пространства, устанавливая всюду сферу своего влияния. Татлин обычно закреплял за собой землю, пытаясь столкнуть Малевича в небо за беспредметность (подчеркнуто автором. — *А.Ш.*). Малевич не отказывался от планет, землю не уступал, справедливо полагая, что и она планета, и, следовательно, может быть беспредметной” (Пунин Н. Квартира № 5. — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Фонд 4, единица хранения 1568, лист 7–8).

25. Малевич К. Бог не скинут. Витебск, 1922; трактат, названный “Из книги о беспредметности”, был написан Малевичем в начале 1924 года. Фрагменты этого текста, сведенные воедино, были первым сочинением Малевича, переведенным и опубликованным Эль Лисицким в Германии: Malewitsch K. Lenin (Aus dem Buch Uber das Ungegenstandliche) // Das Kunstblatt. Potsdam, 1924. № 10, S. 289–293. Из контекста данного и следующих писем следует, что тезисы, смонтированные в единый текст, были выбраны самим Малевичем. См. также: Малевич, т. 2, с. 25–29, 303–306.

26. Эль Лисицкий задумал перевести и издать отдельной книгой несколько теоретических сочинений Малевича, чем и занимался на протяжении 1924–1925 годов; ход работы изложен подробно в письмах Эль Лисицкого невесте, Софии Кюпперс, также принимавшей участие в этом предприятии в качестве редактора (подробнее см.: El Lissitzky. Maler. Architect. Typograf. Fotograf. Dresden, 1967. S. 34–56). На русском языке часть писем опубликована в изд.: Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 139–185.

27. Данные слова позволяют точно датировать рукописи лекций, входящих в состав записных книжек художника в архиве Малевича, СМА. Две лекции из этого цикла помещены во второй части наст. изд.

28. Брик Осип Максимович (1888–1945) — художественный критик, активно выступавший в послереволюционные годы, зачинатель и пропагандист тоталитарной советской идеологии.

29. Следует отметить саркастический подтекст этих слов Малевича: в 1923 году в Берлине была издана пропагандистская книжка для детей Ильи Эренбурга "Трубка коммунара" с обложкой и оформлением Любови Козинцевой.

30. Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) — советский партийный деятель, глава Наркомпроса в 1918–1929 годах. О взаимоотношениях Малевича и Луначарского см. также вступит. ст. и коммент. к трактату 1/48 в наст. изд.

31. Речь идет о Венецианской биеннале 1924 года. См.: Барнетт Вивьен Эндикотт. Участие России в Биеннале в Венеции 1924 года // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. М., 1993. С. 177–184.

32. Речь идет, скорее всего, о многолетней безответной любви Эль Лисицкого к художнице Полине Аркадьевне Хентовой (?–1933); по неверифицируемым сведениям, молодой художник даже предпринял неудачную попытку покончить жизнь самоубийством.

33. См. примеч. 37.

34. Лисицкий был одним из инициаторов журнала “ABC. Beitrage zum Bauen”, серия из десяти номеров которого выходила в Базеле (Швейцария) с 1924 до 1928 года. Журнал под редакцией Эмила Рота, Ганса Шмидта и Марта Штама был посвящен идеям и проектам новой архитектуры. Малевичу был послан первый номер, в котором, в частности, была опубликована статья Эль Лисицкого “Элемент и изобретение”.

35. Малевич с осени 1924 года преподавал рисунок в Петроградском институте гражданских инженеров.

36. Речь идет о журнале “Das Kunstblatt” (см. примеч. 25).

37. Речь идет об Альфреде Кемени и его статье, которая была помещена в вышеупомянутом номере “Das Kunstblatt” (Kemeny A. Die Abstrakte Gestaltung vom Suprematismus. Potsdam, 1924, H. 10, S. 245–248, mit Abb).

38. Не экспонировавшиеся работы Малевича были включены в каталог выставки; см.: XIV Esposizione Internazionale d’Arte della Citta di Venezia, Catalogo. Venice, 1924.

39. Коган Петр Семенович (1872–1932) — литературовед, президент РАХН, комиссар Русского павильона на Венецианской биеннале 1924 года.

40. Кондратьев Аким Ипатьевич (1885–1953) — литературовед, сотрудник РАХН.

41. Речь идет о Терновце Борисе Николаевиче (1884–1941), историке искусства, генеральном секретаре русского отдела Венецианской биеннале 1924 года.

42. Шапошников Борис Валентинович (1890–1956) — искусствовед, литературовед, сотрудник РАХН.

43. “Merz” — журнал, основанный Куртом Швиттерсом в 1923 году; до 1932 года вышло в свет 24 номера. Эль Лисицкий, друг Швиттерса, деятельно участвовал в создании журнала, был инициатором публикации в одном из номеров “Черного квадрата” Малевича (см.: Merz. 1924. April-Juli. № 8–9. S. 74).

44. Статья, получившая в итоге название “Введение в теорию прибавочного элемента в живописи”, была впервые опубликована на немецком языке в кн.: Malewitsch K. Die Gegenstandlose Welt. Bauchausbucher, 11. Münich, 1927; см. также: Малевич, т. 2, с. 55–123, 312–328.

45. “Zwrotnica” (“Стрелка”) — журнал польских авангардистов; первой и единственной публикацией Малевича в “Звротнице” стала статья “Деформация в кубизме” (1927, № 12) (см.: Малевич, т. 2, с. 51–53, 312).

46. “Черный квадрат”, “Черный круг” и “Черный крест” вернулись в СССР и вплоть до смерти художника находились в его собственности; в 1936 году семья Малевича отдала картины на хранение в Русский музей, который в 1977 году приобрел их вместе с другими работами Малевича.

47. Давыдова Наталия Михайловна (1875–1933) — художница, член группы “Супремус” (1916–1918); см.: Малевич, т. 3, с. 39, 380–381.

48. Влиятельный критик Нино Барбантини опубликовал в “Gazzetta di Venezia” (“Газета Венеции”. 1924. 18 июня) обзор Русского павильона на XIV Венецианской Биеннале; основные положения обзора вошли в статью Луначарского “О русской живописи. По поводу венецианской выставки” (Известия. 1924. 1 октября, № 224; 3 октября, № 226). В частности, Луначарский писал: “Не нужно думать, что возвращение назад лет на 70 представляется Барбантини непременно упреком. Дело в том, что и он тоже советует вернуться назад, только не на 70 лет, а лет на 300–400. <...> Отметим также, что Барбантини, как и другие, считает эпоху левизма эпохой фальсификации” (цит. по: Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2. М., 1982. С. 138, 139).

49. Малевич К. Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману // Жизнь искусства. Л., 1924, № 50.

См. также: Малевич, т. 1, с. 278–280, 368–370.

50. Халле Фаннина Борисовна, в девичестве Рубинштейн, уроженка Одессы, немецкая общественная деятельница, писательница; в СССР приехала в связи с I Всеобщей Германской художественной выставкой (открылась 18 октября 1924 года в залах Исторического музея в Москве; после Москвы работала

в Саратове, декабрь 1924 — март 1925; затем в Ленинграде, май-июль 1925). Халле читала доклад в Москве в связи с этой выставкой.

51. Чашник Илья Григорьевич (1902–1929) — художник, член Уновиса; в Витебском Народном художественном училище занимался в архитектурной мастерской Лисицкого (1919–1920); после отъезда Лисицкого руководил этой мастерской совместно с Л.М.Хидекелем (см. примеч. 53).

52. Суетин Николай Михайлович (1897–1954) — художник, член Уновиса, сотрудник Гинхука, где работал в Формально-теоретическом отделе.

53. Хидекель Лазарь Маркович (1904–1986) — архитектор, член Уновиса; в Витебском Народном художественном училище занимался в архитектурной мастерской Лисицкого (1919–1920); после отъезда Лисицкого руководил этой мастерской совместно с И.Г.Чашником.

54. Термин “слепая архитектура” принадлежал, как следует из данного письма, самому Малевичу.

55. Жолтовский Иван Владиславович (1867–1959) — архитектор-неоклассицист; в 1923 году Жолтовский спроектировал генеральный план и ряд павильонов Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве.

56. Под “Ганноверским музеем” Малевич имеет в виду Провинциал-Музеум; София Кюпперс сотрудничала с его директором, доктором Александром Дорнером, реализуя в музее свои кураторские проекты. Письмо из “Kestner Gesellshaft” (см. примеч. 69 и 70) с приглашением устроить выставку было получено в Гинхуке в конце декабря 1924 года. В архиве бывш. Провинциал-Музеума (архив Kestner Gesellschaft, Neidersachsische Hauptstaatsarchiv, Hannover) сохранилось машинописное письмо-ответ Малевича доктору Александру Дорнеру от 8 января 1925 года на листе со штампом Музея художественной культуры с датой 8 января 1925-го и исходящим номером 8:

“Kestner Gesellschaft/E.V<erlag>.

Получив от Вас предложение об устройстве Вами выставки моих работ, а также работ лабораторий Института Художественной Культуры, сообщаю Вам, что, по-видимому, г.Лисицкий не информировал Вас подробно об органи-

зации такой выставки. Устройство моей личной, а в особенности научной выставки лабораторий Института Художественной Культуры требует некоторой оформленности и солидного оборудования, как показательной ее стороны, так и брошюрной, лекционной. Срок, который Вы дали, т.е. март месяц, мне кажется малым. К марту нельзя успеть даже закантовать работы, сделать переводы на немецкий язык разных пояснительных научных записок, перевести брошюру «Теория прибавочного элемента в живописи», ибо только при хорошем оборудовании первая в мире научная выставка в Искусстве может дать желательные результаты. Научная выставка не является таким примитивным явлением, каким обычно бывают выставки художников, которые требуют простого каталога с названиями картин. Выставка лаборатории, где производятся всевозможные анализы над явлениями искусства в связи с психофизиологическими изменениями художественного восприятия живописцев, требует более подробного каталога и издания брошюры «Теория прибавочных элементов в живописи» с клише. Конечно, я не знаю Ваших технических средств, которыми можно было бы в такой короткий срок все это оборудовать. Материала выставочного есть достаточно, все дело в технических средствах, которых у нас нет. Поэтому мне думается, что в виду серьезного значения выступления первой научной выставки необходимо начать и серьезную работу по ее оборудованию: частично у Вас, где, главным образом, нужно будет заготовить модели «супрематизма» и заняться переводом «Теории прибавочного элемента», частично подготовлять выставку у нас — в Институте, для того, чтобы с наступающим сезоном, — осенью открыть выставку. Если этот проект будет Вам подходящим, то я бы, при Вашем содействии, отправил бы к Вам своего ассистента для подготовительных работ при постройке моделей, а г.Лисицкому поручил перевод брошюры о теории прибавочного элемента (это брошюра, освещающая лабораторные работы). При чем сообщаю, что моя лаборатория Отдела Художественной Культуры делала свою отчетную выставку и получила одобрение целого ряда научных комиссий, а также посетивших ее иностранцев, в числе которых были: D-r. Fanina Halle, Wien XIX Pyrkergasse [7] и D-r. Werner, Giessen (Hessen) Lieberstr. 26 X и друг<ие>.

Что же касается сопровождения таковой лабораторной научной выставки, то она требует моего личного участия и двух моих ассистентов-лаборантов.

Ввиду того, что в связи с Вашим предложением, я должен возбудить соответствующее ходатайство перед Главным Управлением Научными Учреждениями, прошу о скорейшем ответе и более подробных условиях.

Директор Института Художественной Культуры
Профессор:
К.Малевич (подпись)

Ленинград.
5/I–25 г.

Адрес: РСФСР Ленинград. Площ<адь> Воровского, 9.
Институт Художественной Культуры"

За предоставление факсимильной копии письма составитель сердечно благодарит Лийн Хейтинг, Амстердам, Нидерланды. Письмо впервые опубликовано в изд.: Казимир Малевич. Черный квадрат / Сост., статья, коммент. А.Шатских. СПб.: Азбука, 2001. С. 490–492, 558–560.

57. Малевич, действительно, послал такое письмо 22 декабря 1924 года; разделение архива Н.И.Харджиева, произошедшее в 1993–1994 годах, не дает возможности установить местонахождение данного письма.

Сопроводительное рукописное письмо и два машинописных письма-статьи Малевича (черновики?), хранящиеся в частном собрании, Петербург, были опубликованы В.И.Ракитиным на немецком языке (первое письмо-статья — во фрагментах); см.: Brief von K.S.Malewitsch an L.M.Lissitzky, 22. Dezember 1924 // Kasimir Malewitsch: Werk und Wirkung. Köln: Museum Ludwig, 1995. S. 43; Kasimir Malewitsch. Zum Vortag in der Leningrader Architekturgesellschaft. Die Ideologie der Architektur (Auszug); Zweiter Brief // Ibid., S. 44–54.

58. Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — художник, оппонент Малевича (насмешливо исказившего его фамилию), эмигрировал из СССР в 1924 году; Браз Осип Эммануилович (1873–1936) — художник, эмигрировал лишь в 1928 году; Водкин — Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878–1939) — художник; Малевич ошибался, предположив, что Петров-Водкин уехал из СССР; Добужинский Мстислав Валерьянович (1875–1957) — художник, эмигрировал в 1924 году; Кончаловский Петр Петрович (1876–1956) — художник, из СССР не уезжал, Малевич допускает ошибку (Кончаловский в 1924-м был в длительной командировке в Италии); Экстер Александра Александровна (1882–1949) — художница, эмигрировала из СССР в 1924 году.

59. Раяк (Рояк) Ефим Моисеевич (1906–1987) — архитектор, художник; член Уновиса, сотрудник Гинхука.

60. “Blok” (“Блок)” — журнал польских авангардистов, выходивший в Варшаве; статья Малевича, представлявшая собой фрагменты книги “О новых системах в искусстве” (Витебск, 1919), была опубликована под названием “Об искусстве” в 1924 году (№ 2–4, 8–9).

61. Каменева Ольга Давыдовна (урожденная Розенфельд; 1883–1941) — советская партийная деятельница, сестра Л.Д.Троцкого, жена советского партийного и государственного деятеля Л.Б.Каменева.

62. “Идеология архитектуры” — собирательное название, употребляемое Малевичем для ряда работ, посвященных проблемам новой архитектуры.

63. Не удалось установить, о ком идет речь. В письме от 8 января 1925 года, отправленном в издательство Кестнер (см. примеч. 56), Малевич указал, что среди посетивших отчетную выставку Гинхука иностранцев был “D-r Werner, Giessen (Hessen) Lieberstr. 26”; очевидно, профессор Berner и D-r Werner — одно и то же лицо.

64. “Утилитаризм и художество” — работы с таким названием на сегодняшний день не обнаружено; судя по текстам ниже публикуемых писем, это был неиспользованный вариант названия одного из писем-статей Малевича, посланных Эль Лисицкому (см. примеч. 57).

65. Малевич К. Голова крестьянина. 1912. Холст, масло. 80×80 см. Местонахождение неизвестно.

Все три работы, о которых идет речь в письме, впоследствии экспонировались на Берлинской выставке 1927 года.

66. Малевич К. Крестьянка-жница. Около 1912. Холст, масло. 130×130 см. Местонахождение неизвестно.

67. Малевич К. Полотеры. 1911. Бумага, гуашь. 77,7×71 см. Стеделийк Музеум, Амстердам.

68. Эттингер Павел Давыдович (1866–1948) — художественный критик, коллекционер. Следует сказать, что в 1910-х годах отношения компатриотов Малевича, поляка по национальности, и Эттингера, уроженца Варшавы, характеризовались дружелюбием и сотрудничеством. Эттингер приобрел у Малевича

гуашь "Дети" (1908), переданную после его смерти в составе всей коллекции в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве; он также стремился помочь художнику в продаже работ (см.: Два письма К.С.Малевича П.Д.Эттингеру / Публ. А.С.Шатских // Малевич. Классический авангард 3. Витебск, 1999. С. 41, 42).

В середине 1910-х годах возник проект экспериментальной постановки, в которой должны были принимать участие Малевич и Матюшин. Малевич писал последнему: "...может быть, это вовсе <будет> не театр, а что-то особое, особый род" (письмо Малевича к М.В.Матюшину от 15 апреля 1915 года из Москвы в Петроград — Рукописный отдел Института русской литературы, фонд 656 (М.В.Матюшина), опись 3, единица хранения 31, лист 18). Переговоры о финансировании велись с Эттингером, отсюда и шутливое название данного неосуществленного проекта — "Эттингер-театр", придуманное Малевичем.

69. "Kestner Gesellschaft" — общество, созданное в 1916 году в Ганновере на средства Г.А.Кестнера (ум. 1916); в начале 1920-х годов вокруг него объединились представители интернационального художественного авангарда.

70. Именем Kestner Малевич обозначает руководство "Kestner Gesellschaft", т.е. д-ра А.Дорнера, директора Провинциал-Музеума в Ганновере, в то время занимавшего, по свидетельству Софии Кюпперс, также пост директора "Kestner Gesellschaft" (El Lissitky. Op.cit. S. 50). В дальнейшем Малевич под именем Kestner имеет в виду д-ра Дорнера.

71. В издании "Европа-Альманах" был опубликован текст Малевича "Супрематизм (Из работ 1915–1920 годов)" (Europa-Almanach. Ed. Carl Einstein, Paul Westheim. Potsdam, 1925. S. 142–144). См. также: Малевич, т. 2, с. 33–35, 308–310.

72. Эйнштейн Карл, редактор-издатель выпуска "Европа-Альманах"; брат Альберта Эйнштейна.

73. См. примеч. 57.

74. Очевидно, Малевич хотел издать в Германии весь трактат "Из книги о беспредметности".

75. Полонизм Малевича, от польского глагола zladnac — приготовить, устроить.

76. Речь идет о картине “Супрематизм духа” (1920; дерево, масло). Картина считалась утерянной вплоть до 1997 года, когда она поступила отдельно от всей коллекции Харджиева, скончавшегося в 1996 году в Амстердаме, в художественную коллекцию Фонда Харджиева—Чаги, находящегося ныне в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

77. Малевич К. Садовник. 1911. Бумага, гуашь. 91×70 см. Стеделийк Музеум, Амстердам. Экспонировалась на Берлинской выставке 1927 года.

78. Трактат под названием “Философия калейдоскопа” (впервые публикуемый на русском языке в наст. изд.) хранится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

79. Речь идет о Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже (1925).

80. Как явствует из данных строк, письмо Малевича (см. примеч. 56) показалось весьма необычным дирекции Провинциал-Музеума в Ганновере.

81. Вышеизложенный план был частично осуществлен в 1927 году в Берлине: в качестве “лабораторных работ” Малевич представил серию из 22 таблиц “Исследование живописной культуры как формы поведения художника” (17 из них хранятся ныне в Стеделийк Музеуме, Амстердам; 5 — в Музее современного искусства в Нью-Йорке); в конце 1927-го в Германии была издана книга Малевича (см. примеч. 44).

82. Д.Штеренберг был одним из организаторов Общества станковистов (ОСТ), программно возрождавшего традиционную картинную форму в живописи; первая выставка ОСТ’а была развернута в 1925 году. Государственная Цветковская галерея входила в состав Государственной Третьяковской галереи (Отдел рисунков).

Список иллюстраций

Именной указатель*

* В Именном указателе приведены имена реальных исторических лиц, упомянутые лишь в разделах с текстами Малевича.

Принятые сокращения и аббревиатуры

Малевич, т. 1:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929/Общая редакция, вступительная статья, составление, подготовка текстов и комментарии — А.С.Шатских. Раздел “Статьи в газете «Анархия» (1918)”/ Публикация, составление, подготовка текстов и комментарии — А.Д.Сарабьянов. М.: Гилея, 1995.

Малевич, т. 2:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Том 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930/Составление, предисловие, редакция переводов, комментарии — Г.Л.Демосфенова. Научная редакция — А.С.Шатских. М.: Гилея, 1998.

Малевич, т. 3:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Том 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К.С.Малевича к М.О.Гершензону (1918–1924)/Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания — А.С.Шатских. М.: Гилея, 2000.

Гинхук — Государственный институт художественной культуры, Петроград-Ленинград (Санкт-Петербург).

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.

РАХН — Российская (после 1925 года Государственная) Академия художественных наук (ГАХН), Москва.

СМА — Стеделийк Музеум, Амстердам.

Фонд Харджиева—Чаги — Культурный фонд “Центр Харджиева—Чаги” при Стеделийк Музеуме, Амстердам.

Malevich, vol. I, vol. II, vol. III, vol. IV:

Andersen, Troels, ed. K.S.Malevich: Essays on Art. Copenhagen: Borgen, 1968–1978. 4 vol. Vol. I, 1915–1928, and vol. II, 1928–1933 (1968); vol. III, The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings, 1922–25 (1976); vol. IV, The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings, 1913–33 (1978).

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

Том 4

Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов.
С приложением переписки К.С.Малевича
и Эль Лисицкого (1922–1925)

Книгоиздательство "Гилея"
e-mail: svku@rol.ru

Отпечатано в ФГУИПП "Янтарный сказ".
236000, г. Калининград, ул. К. Маркса, 18.
Формат 70x84/16. Гарнитура Pragmatica
Заказ № 7196. Тираж 1500 экз.

Имеются на складе издательства

и продаются в магазинах “Гилея” и “Фаланстер”
(заказы также отправляются по почте):

Валентин Парнах
Жирафовидный истукан: Стихи, перéводы, статьи

Р.Хюльзенбек, Т.Тцара, Ф.Пикабиа и мн. др.
Альманах дада (Берлин, 1020)

Василий Кандинский
Избранные труды по теории искусства в 2-х т.

Нина Гурьянова
Ольга Розанова и ранний русский авангард (с приложением стихов и каталога произведений О.Розановой)

Екатерина Бобринская
Русский авангард: истоки и метаморфозы

Казимир Малевич
Собрание сочинений. Т. 2

Казимир Малевич
Собрание сочинений. Т. 3





Казимир Малевич

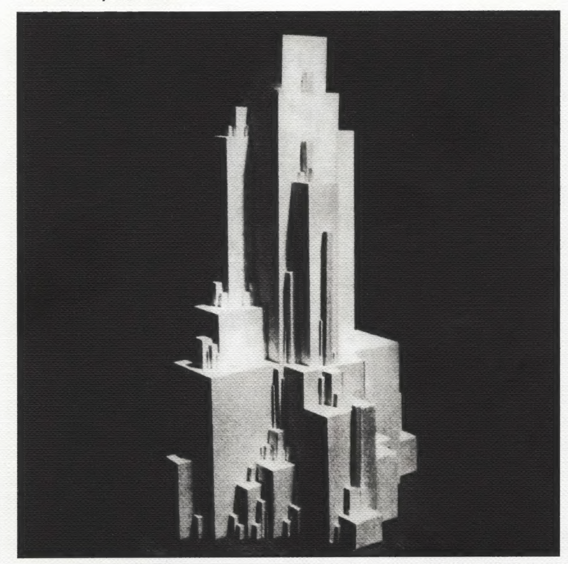
4.

Казимир Малевич



4.

Казимир Малевич



4.

Казимир Малевич

4.